MARCEL CORNELOUP

livre 3

l'heure de musique

EDITIONS VAN DE VELDE

Marcel CORNELOUP

L'HEURE DE MUSIQUE

LIVRE III

LIVRE DE L'ÉLÈVE

Éditions VAN DE VELDE, FONDETTES - 37230 LUYNES

60,00 F

DU MÊME AUTEUR :

L'Heure de Musique :

Livre I : 1° **Livre de l'élève.** 25 chants, 80 dessins ou photos, 20 commentaires de disques, documents sur la musique antique.

2° **Cahier de travail** préparé pour les exercices proposés dans le livre et accompagné d'une **Iconographie** (photos à découper pour illustrer le cahier).

3° **Livre du maître.**

Livre II : 1° **Livre de l'élève.** 30 chants, 40 dessins ou photos, 16 commentaires de disques, documents sur la musique du Moyen Age.

2° **Livre du maître.**

Livre III : 1° **Livre de l'élève.** Étude des tonalités à travers pentacordes et gammes, grandes formes instrumentales et dramatiques des œuvres des maîtres, 20 chants, 16 commentaires de disques, nombreuses illustrations, documents sur la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

2° **Livre du maître.**

Livre IV : 1° **Livre de l'élève.** Évolution de la musique dans l'Europe du XIX^e^ siècle. Symphonie, Opéra, Piano, Lied et Mélodie : 30 œuvres commentées, nombreuses illustrations.
Révision du solfège et notions complémentaires, 50 chants.

2° **Livre du maître.**

La Musique à l'École : (Enseignement du 1^er^ degré).

Livre I : 1° **Livre de l'élève.** Initiation musicale au Cours Préparatoire avec le soutien d'un instrument (carillon).

2° **Livre du maître.**

3° **Chants et Carillons.** Complément du Livre de l'Élève. Recueil de chants avec accompagnement de carillon.

(Éditions Van de Velde, Tours.)

L'Orchestre et ses instruments : Ouvrage d'initiation musicale indispensable à tout amateur de musique, permettant de pénétrer sûrement les œuvres des grands maîtres, de La Lande à Stravinsky. 40 œuvres commentées de façon simple et claire. Étude attrayante des instruments de l'orchestre, avec nombreux exemples musicaux, tableaux et illustrations.

(Presses d'Ile de France, Paris.)

Couverture : Lionel Spada. — Le Concert.
(Cliché *Archives Photographiques.*)

PREMIÈRE PARTIE

Le Langage Musical

par le solfège
le chant
la construction de phrases

D. Téniers. — Les accords flamands (Martini et Le Bas, grav.)

(Cliché *Archives Photographiques.*)

PREMIER CYCLE

Accord parfait

FA Majeur

RÉ Mineur

SOL Majeur avec sensible

Chants : *LE JEAN DE SCHNŒKELOK*

MARGOT, LABOUREZ LES VIGNES

CANONS DIVERS

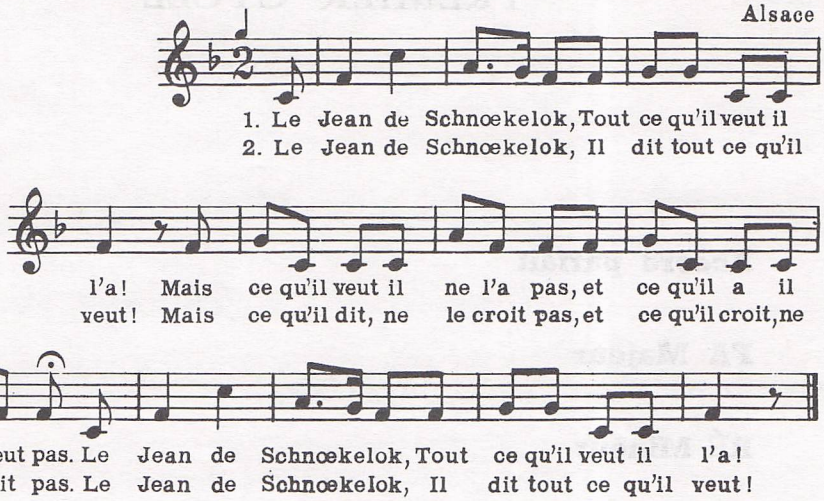
INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***La Suite instrumentale***

MUSIQUE DRAMATIQUE : ***Les débuts de l'opéra***

LE JEAN DU SCHNOEKELOK (1)

Alsace



3. Le Jean du Schnœkelok,
Il fait tout ce qu'il veut !
Mais ce qu'il fait, ne le doit pas,
Et ce qu'il doit, ne le fait pas.

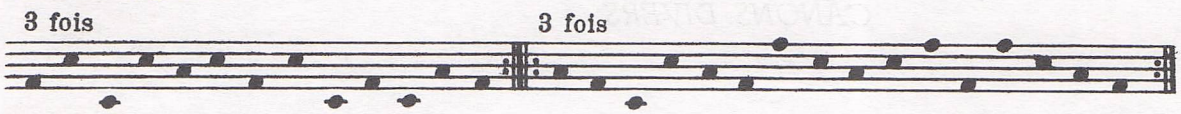
4. Le Jean du Schnœkelok
Pourra tout ce qu'il veut !
Mais ce qu'il peut il ne l'fait pas.
Et ce qu'il fait ne lui va pas.

5. Le Jean du Schnœkelok
Ira là où il veut !
Mais où il est il n'reste pas
Et où il reste il ne s'plaît pas.

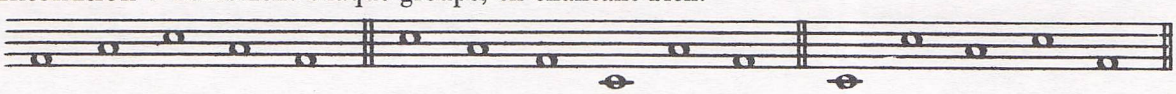
Écoutez, réfléchissez : 1° *Quelle est la tonique de ce chant? Par quelle note commence-t-il ? Quelle est cette note par rapport à la tonique ?*

2° *Pourrait-on le chanter en choisissant une autre tonique, SOL par exemple ? Quelles seraient alors les deux premières notes?*

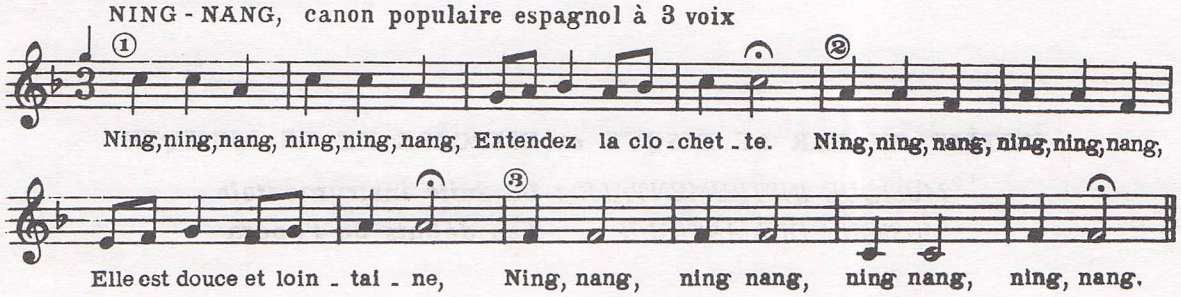
Lecture Rapide :



Intonation : Lentement chaque groupe, en chantant bien.



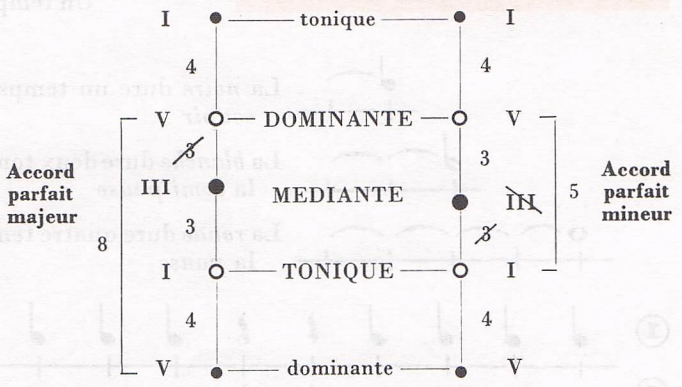
Exercice : Après avoir appris « Le Jean du Schnœkelok », chanter les notes sans battre la mesure.

NING - NANG, canon populaire espagnol à 3 voix

(1) Le Jean du Schnœkelok est un personnage comique légendaire du folklore alsacien. « Schnœkelok » (= trou à moustiques) est le nom d'une ancienne auberge des environs de Strasbourg.

L'ACCORD PARFAIT

majeur : I III V
mineur : I ~~III~~ V

Il est constitué de trois sons disposés comme I III V, le III pouvant être chanté de deux façons : on obtient alors un accord parfait majeur ou un accord parfait mineur.

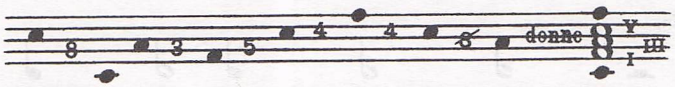


~~8~~ = tierce mineure : 1 ton ½.
3 = tierce majeure : 2 tons.
4 = quarte juste : 2 tons ½.
5 = quinte juste : 3 tons ½.
8 = octave juste : 5 tons et 2 demi-tons.

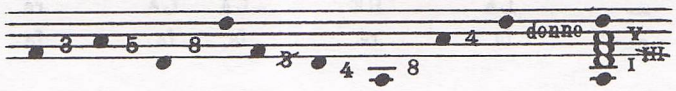
Exercices :

① Chanter sur I (III)[1] V en changeant de tonique.

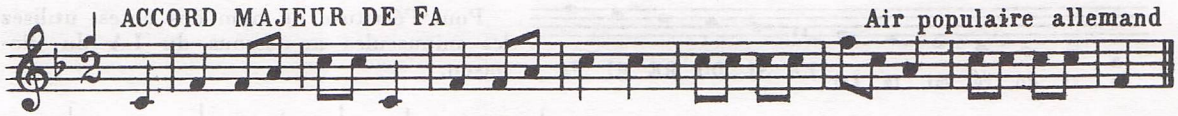
② Choisir un son ; le prendre successivement comme I, puis V, puis (III).

On peut toujours écrire un accord parfait par tierces superposées. Ainsi :

On dit :
l'accord parfait majeur de FA.

Les petits chiffres représentent le chiffrage des intervalles



On dit :
l'accord parfait mineur de RÉ.

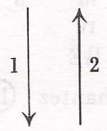
ACCORD MAJEUR DE FA — **Air populaire allemand**

Première et dernière mesures se complètent

Exercices :

① Chanter en battant la mesure à 2 temps.

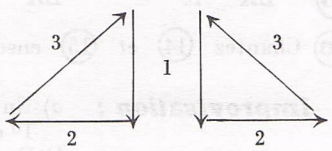
② Chanter en remplaçant ♫ par ♩.♪ .

Mesure à 2 temps :



ACCORD MINEUR DE RÉ — **Canon à 3 voix (M.C.)**

Mesure à 3 temps :



main gauche main droite

(1) (III) encerclé signifie médiante majeure III ou mineure ~~III~~, à volonté, pour varier l'exercice.

LES VALEURS LONGUES BINAIRES

Pulsations :

Un temps = durée comprise entre deux pulsations.

La *noire* dure un temps comme le *soupir*

La *blanche* dure deux temps comme la *demi-pause*

La *ronde* dure quatre temps comme la *pause*

①

② fa fa fa fa LA LA LA LA DO DO fa

③ ré ré ré ré fa fa fa fa LA LA ré

④ Chantez ② et ③ en même temps.

⑤

⑥ ré fa ré ré LA RÉ LA LA ré

⑦ fa LA fa fa fa ré fa fa fa

⑧ Chantez ⑥ et ⑦ ensemble.

la si do ré mi fa sol LA SI DO RÉ MI FA

Pour l'écriture du nom des notes, utilisez les minuscules au-dessous du LA du diapason.

⑨

⑩ *la a a a la...* ré fa LA RÉ LA fa ré

⑪ RÉ LA fa ré fa LA RÉ

⑫ Chantez ⑩ et ⑪ ensemble.

Le temps se divise en deux : Deux croches = 1 noire

⑬

⑭ fa fa ré ré fa fa LA LA fa fa ré

⑮ LA ré LA fa LA ré LA fa LA ré LA

⑯ Chantez ⑭ et ⑮ ensemble.

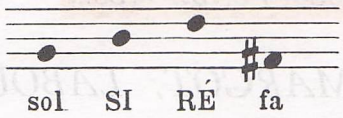
Improvisation : *a*) En suivant ⑨, chanter sur I III V : 1° de I à I ; 2° de I à V ; 3° de III à I.

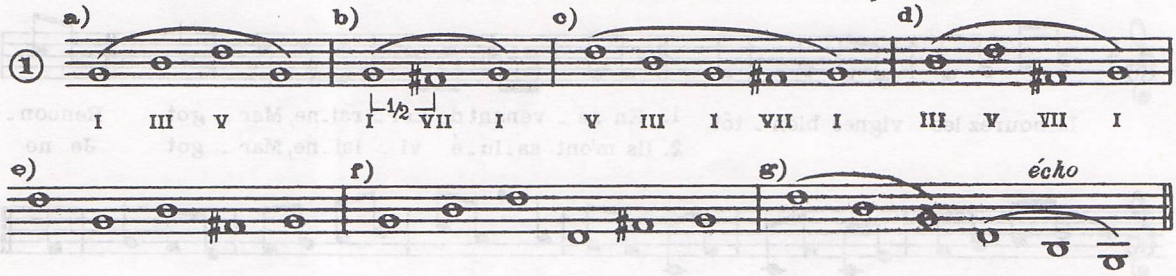
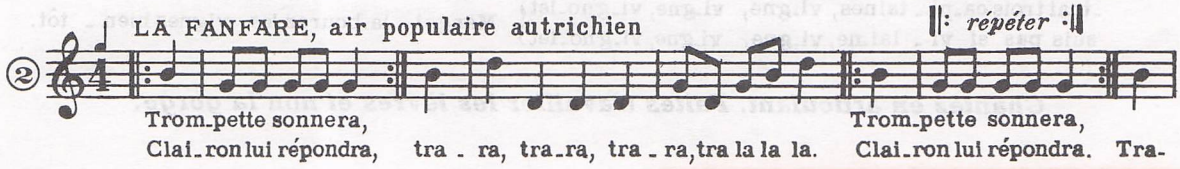
b) En suivant ⑬, chanter sur l'accord mineur de ré. Ne jamais répéter deux fois de suite la même note.

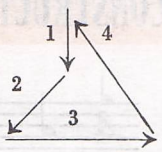
Exercices écrits : **100.** Ecrire ⑩ à 4 temps.

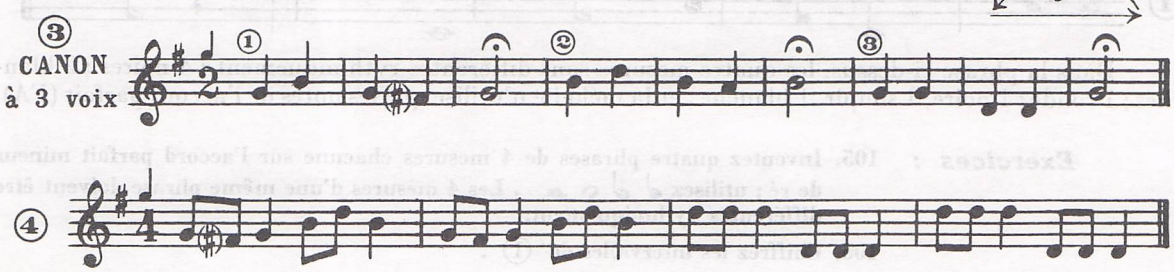
101. Ecrire ⑭ et ⑮ sur deux portées en choisissant la mesure qui convient.

ACCORD PARFAIT DE SOL

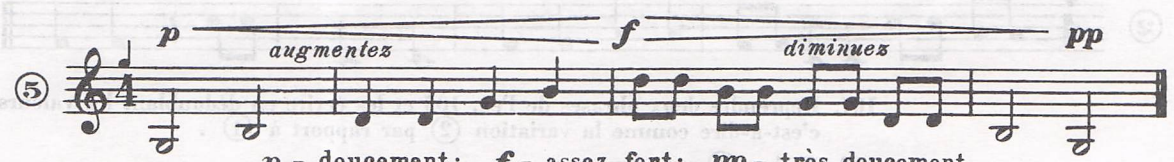
avec sensible

Lecture rapide :

Intonation : La sensible est à un demi-ton au-dessous de la tonique : chiffre VII.

Mesure à 4 temps :





Ce chant ne se termine pas sur la tonique (SOL), mais sur la dominante.
Notez l'impression de « *fausse fin* »; l'air « *court* » encore.

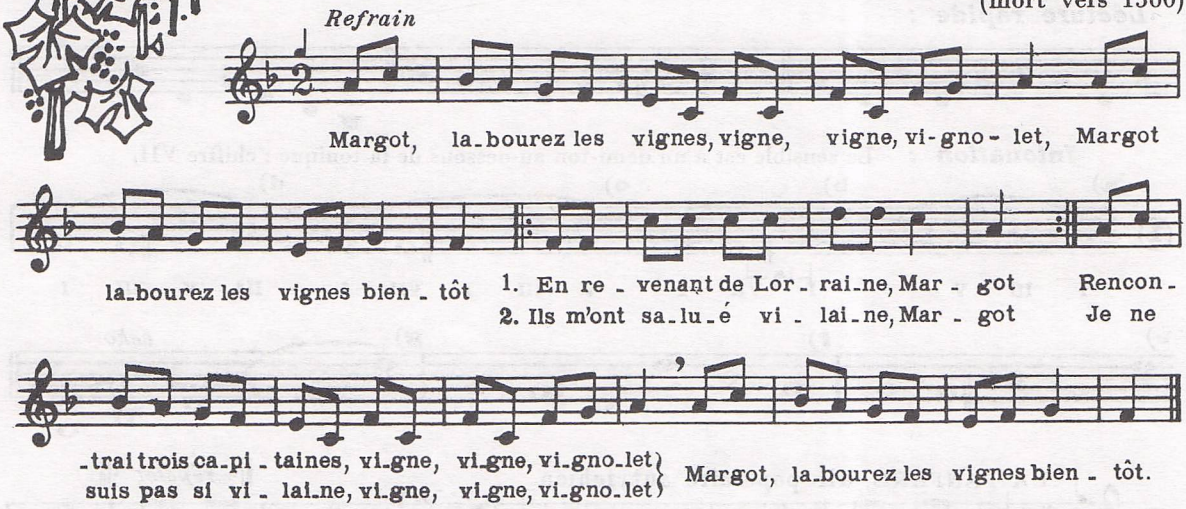


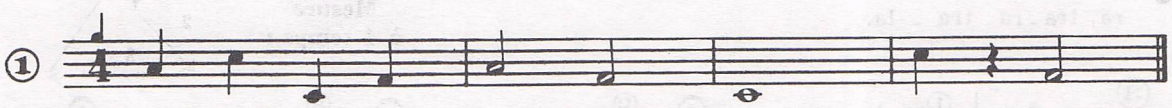
p = doucement; ***f*** = assez fort; ***pp*** = très doucement

Exercices : **102.** Ecrire (1) (e, f, g) en chiffrant les degrés.
103. Chanter et écrire (3) en FA (la sensible est mi).
104. Ecrire (1) (a, b, c, d) en chiffrant les intervalles.

EN FAISANT LES VENDANGES...

MARGOT, LABOUREZ LES VIGNES...

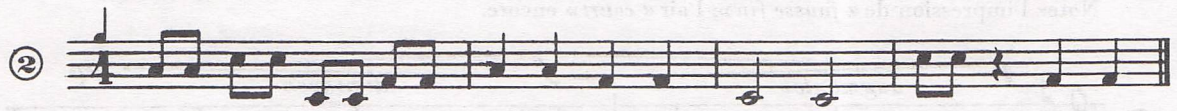
JACQUES ARCADELT
(mort vers 1560)

Chantez en articulant. Faites travailler les lèvres et non la gorge.

CONSTRUCTION DE PHRASES

Dans la phrase ci-dessus, les quatre mesures sont différentes rythmiquement : 4 noires ; 2 blanches ; 1 ronde ; 1 noire, 1 soupir, 1 blanche ; et la mélodie n'utilise que les notes de l'accord parfait (FA).

Exercices : **105. Inventez quatre phrases de 4 mesures chacune sur l'accord parfait mineur de ré ; utilisez ♩ 𝅗𝅥 𝅝 ▬ . Les 4 mesures d'une même phrase doivent être différentes rythmiquement.**

106. Chiffrez les intervalles de ① .

Variation : Comparez ① et ②



107. Reprendre deux phrases de l'ex. 105 et les écrire en dédoublant les valeurs, c'est-à-dire comme la variation ② par rapport à ① .

108. Ecrire ① en ré mineur.

DEUXIÈME CYCLE

Accords parfaits mineurs

Pentacordes mineurs avec dièses

Tons, demi-tons

Valeurs ternaires

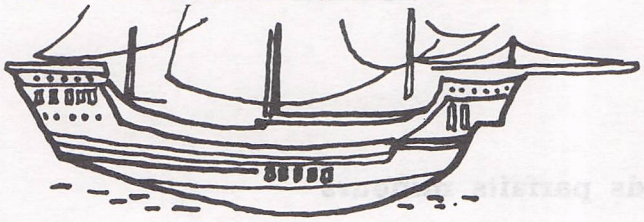
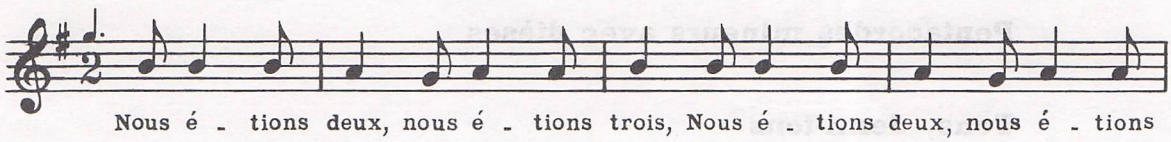
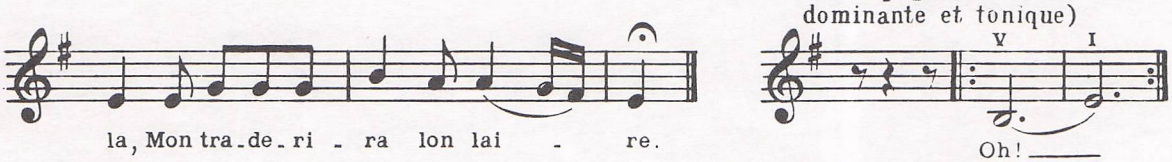
Chant : *LES MARINS DE GROIX*

INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***Le Rondo***
MUSIQUE DRAMATIQUE : ***L'opéra en Italie***

LA TEMPÊTE...

LES MARINS DE GROIX



2 Embarqués sur le Saint-François (*bis*)
Gagnant quarant'cinq francs par mois.

3 Le vent du nord vint à souffler, (*bis*)
Faut prendre trois ris aux huniers.

4 L'capitain' donne un coup d'sifflet, (*bis*)
Pare à serrer les perroquets.

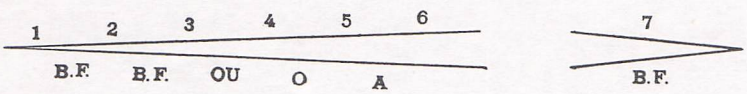
5 Le matelot vint à monter, (*bis*)
Le marchepied vint à casser.

6 Mon matelot tomba dans l'eau (*bis*)
On ne r'trouva que son chapeau.

(soliste au dernier vers)

7 Son garde-pipe et son couteau, (*bis*)
Et ses sabots flottant sur l'eau.

Accompagnement : on augmente peu à peu en changeant de voyelle.



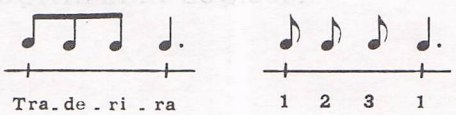
Ecoutez et réfléchissez :

① *Majeur ou mineur* ? Chantez I (III) V à la fin du chant.

② Donnez l'accord parfait.

③ Quelles sont les notes du chant, de la plus grave à la plus aiguë ? A quoi correspondent-elles ?

④ *Ternaire ou binaire* ?



ACCORDS PARFAITS
ET PENTACORDES MINEURS

Exercices : 1° Chantez sur I (III) V à partir de toniques différentes
2° Chantez sur le pentacorde majeur ou mineur.

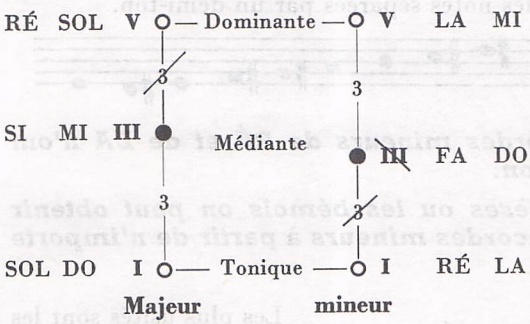
Tout chant est majeur ou mineur.

Le majeur et le mineur dépendent du 3e degré, appelé médiante.

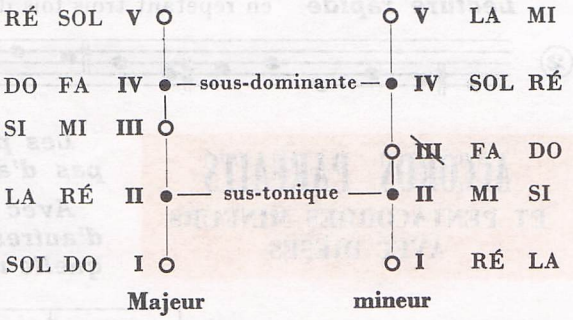
En mineur, la médiante est à un ton et demi de la tonique ; en majeur, à deux tons.

Le pentacorde est une suite de cinq sons conjoints de la tonique à la dominante.

Accords parfaits

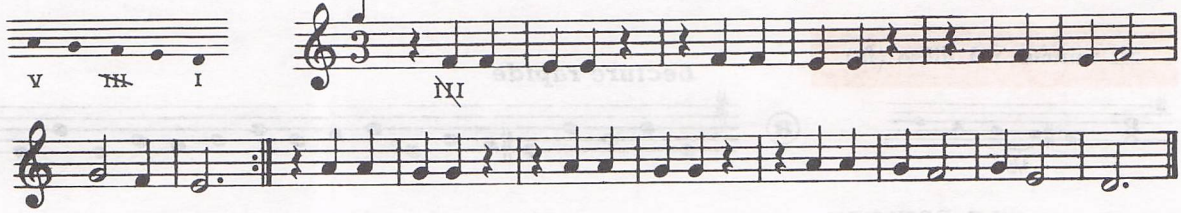


Pentacordes

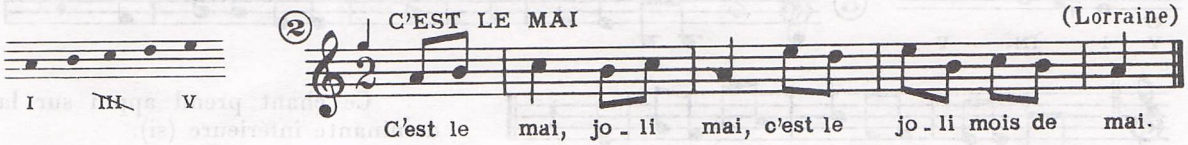


Lecture rapide ***Intonation***

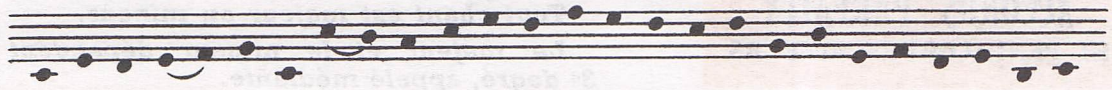
RÉ mineur

Exercice ① d'après « Carmina Burana » de Carl Orff (voir la version originale, page 50).

Lecture rapide ***Intonation***

LA mineur

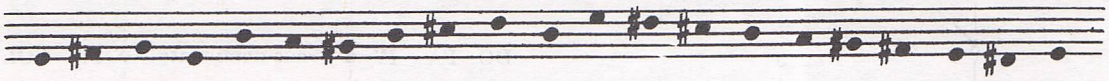
② C'EST LE MAI (Lorraine)

Exercices : **109. Ecrire ① en LA mineur.**
110. Ecrire ② en RÉ mineur.

Lecture rapide. Lire en répétant trois fois de suite les notes séparées par un demi-ton.

①

LE DIÈSE ♯

Le dièse est un signe d'altération qui élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

Lecture rapide en répétant trois fois de suite les notes séparées par un demi-ton.

②

ACCORDS PARFAITS
ET PENTACORDES MINEURS AVEC DIÈSES

Les pentacordes mineurs de RÉ et de LA n'ont pas d'altération.

Avec les dièses ou les bémols on peut obtenir d'autres pentacordes mineurs à partir de n'importe quelle note.

Dominante	V	LA	MI	SI	FA♯	DO♯	.	RÉ
Sous-dominante	IV	SOL	RÉ	LA	MI	.	FA♯	.
Médiante	~~III~~	FA	DO	SOL	RÉ	.	.	.
Sus-tonique	II	MI	SI	FA♯	.	SOL♯	.	.
Tonique	I	RÉ	LA	MI	SI	FA♯	DO♯	SOL♯

← De quinte en quinte →

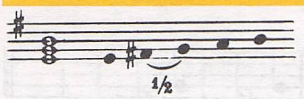
Les plus usités sont les pentacordes de

MI mineur
SI mineur
FA♯ mineur

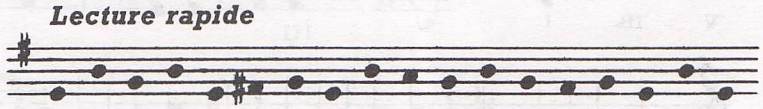
Exercice écrit :

111. Complétez le tableau ci-contre.

Mi mineur : 1 dièse (fa)

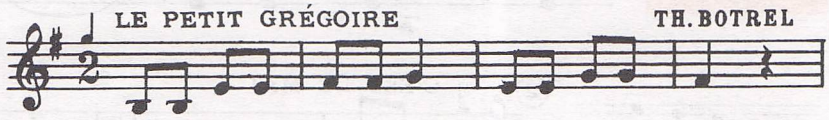


Lecture rapide

③

LE BOULEAU (Russie)

④

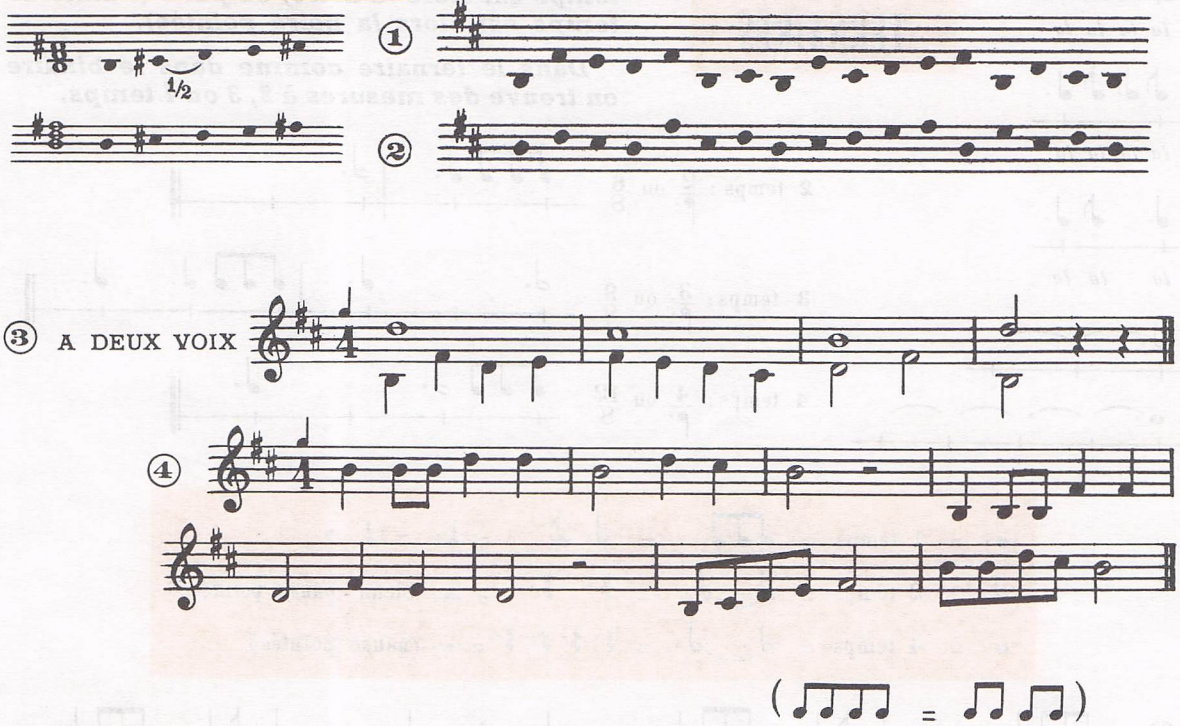
LE PETIT GRÉGOIRE — TH. BOTREL

⑤

Ce chant prend appui sur la dominante inférieure (si).

⑥ Vous savez « Les Marins de Groix ». Chantez cet air en disant les notes (page 12).

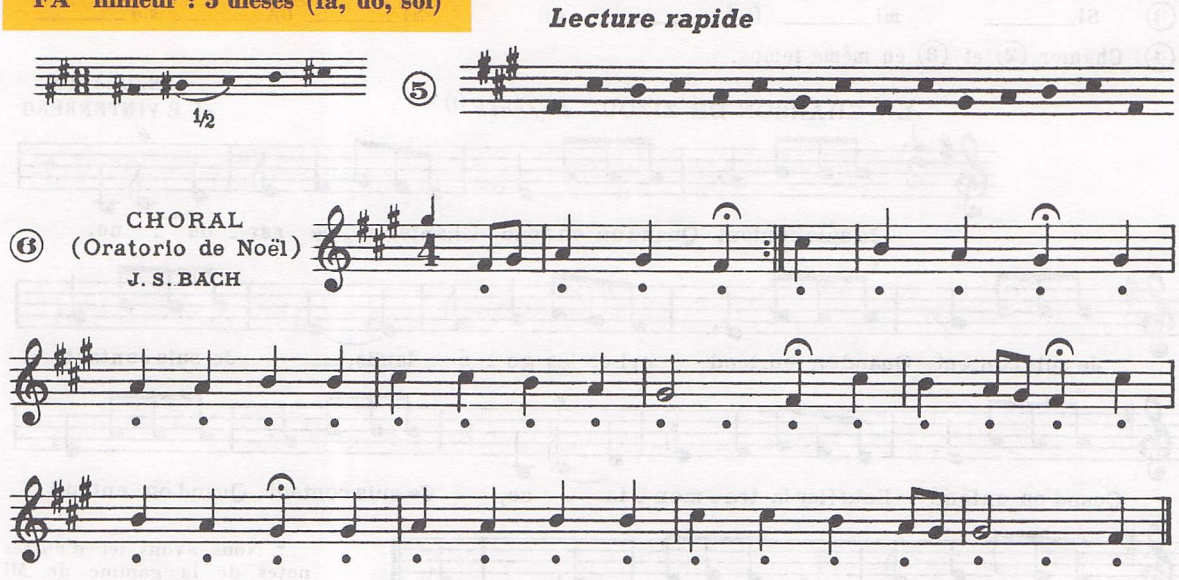
SI mineur : 2 dièses (fa et do)

Lecture rapide

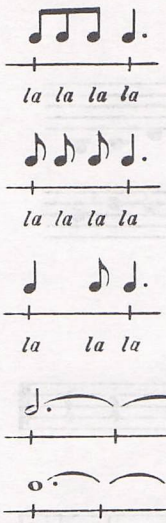


FA♯ mineur : 3 dièses (fa, do, sol)

Lecture rapide



Exercices : **112. Ecrire le « Choral » (6) en RÉ mineur.**
113. Ecrire (4) en LA mineur.



LES VALEURS TERNAIRES

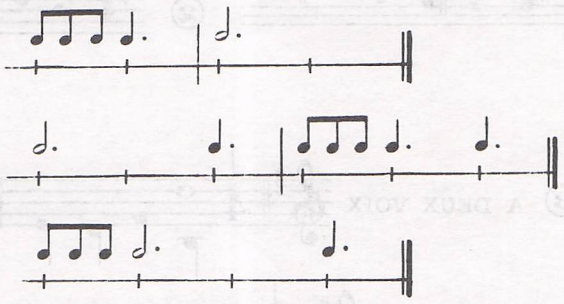
Un chant est binaire ou ternaire, selon que ses temps sont divisibles par 2 (l'unité de temps est alors la noire) ou par 3 (l'unité de temps est alors la noire pointée).

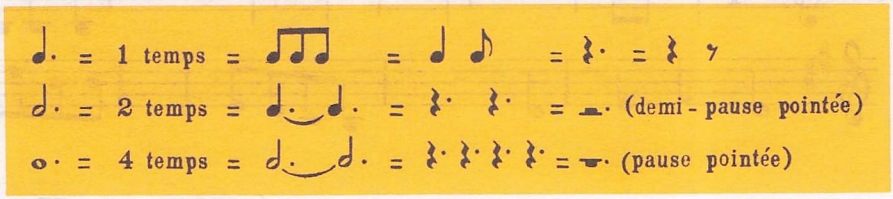
Dans le ternaire comme dans le binaire on trouve des mesures à 2, 3 ou 4 temps.

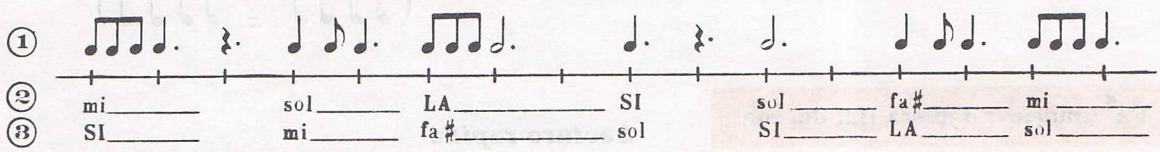
2 temps : $\frac{2}{\cdot}$ ou $\frac{6}{8}$

3 temps : $\frac{3}{\cdot}$ ou $\frac{9}{8}$

4 temps : $\frac{4}{\cdot}$ ou $\frac{12}{8}$



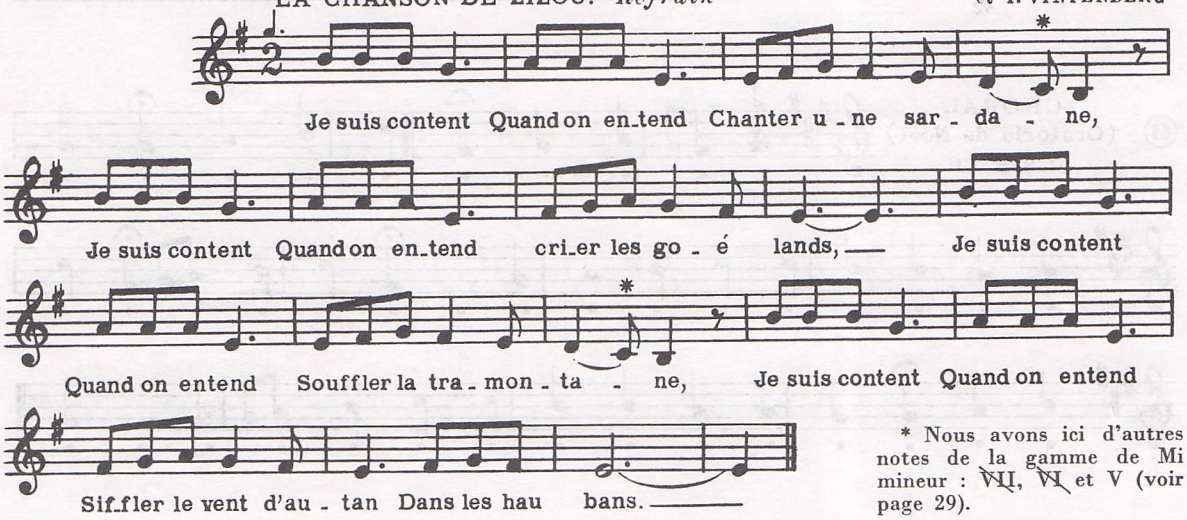




④ Chanter ② et ③ en même temps.

LA CHANSON DE ZIZOU. *Refrain* (1)

FR. CLAUDE et P. VINTENBERG



* Nous avons ici d'autres notes de la gamme de Mi mineur : ~~VII~~, ~~VI~~ et V (voir page 29).

(1) Extrait du recueil « Chansons d'hier et d'aujourd'hui », de J. Douai, avec autorisation des Éditions Presses d'Ile-de-France, Paris.

TROISIÈME CYCLE

Mode majeur de DO

Gamme majeure de DO

Construction de phrases

La Quarte

Chants : *LES TROIS FENDEURS*

NOËL AUXOIS

MON BEAU SAPIN

NOUS ÉTIONS TROIS BERGERETTES

INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

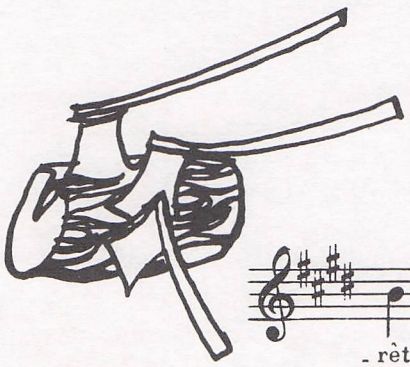
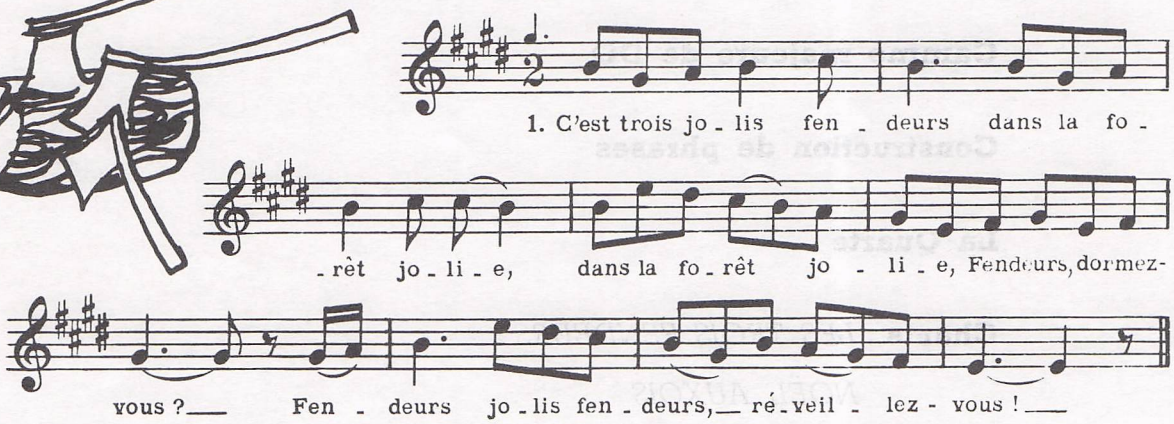
MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***Le Menuet***

MUSIQUE DRAMATIQUE : ***L'opéra en France***

UN CHANT DE FORÊT...

LES TROIS FENDEURS

Chanson populaire du Nivernais



Est venu à passer
Le Roi avec sa fille.

3

— Fendeur, joli fendeur,
Donne-moi donc ta rose.

4

— Je te la donnerai
Si tu veux êtr' ma mie.

5

— Fendeur, joli fendeur,
Parle-z-en à mon père.

6

— Eh bien ! Sire le Roi,
Donne-moi donc ta fille.

7

— Fendeur, joli fendeur,
Tu n'es pas assez riche.

8

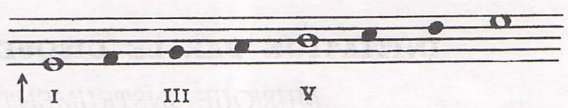
— J'ai trois vaisseaux sur l'eau
Chargés de pierr's jolies.

9

— Fendeur, joli fendeur,
Oh ! Tiens, voilà ma fille.

10

— Y'en a dans mon pays
Qui sont bien plus jolies.

La gamme de MI majeur

Exercices :

115. Après avoir appris le chant ci-dessus par audition, dites-le en chantant les notes.

114. Au début de la portée, il y a quatre dièses qui sont : FA, DO, SOL et RÉ. Placez-les correctement devant les notes de la gamme de MI, et indiquez les intervalles de tons et de demi-tons obtenus.

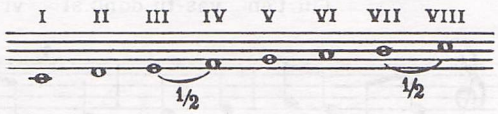
Comparez avec la gamme de la page 19.

LES GAMMES AVEC DIÈSES

du mode majeur dit « de DO » (ou UT)

Tonique	VIII		DO	SOL	RÉ	LA
Sensible	VII		SI	FA♯	DO♯	SOL♯
Sus-domin.	VI	TÉTRACORDE	LA	MI	SI	FA♯
Dominante	V		SOL	RÉ	LA	MI
Sous-domin.	IV		FA	DO	SOL	RÉ
Médiante	III	PENTACORDE	MI	SI	FA♯	DO♯
Sus-tonique	II		RÉ	LA	MI	SI
Tonique	I		DO	SOL	RÉ	LA MI
				5	5	5 5

(1) Nous savons que tout mode dont le 3e degré, médiante, est à deux tons de la tonique, est majeur.

Mais on a coutume de désigner sous le nom de mode majeur tout mode dont les sept degrés sont disposés comme les sept notes naturelles le sont à partir de DO comme tonique.

(2) Ce mode a deux demi-tons, entre III-IV et VII-VIII, et une sensible (à un demi-ton de sa tonique).

Il est constitué du pentacorde et d'un tétracorde (4 notes) de V à I si l'on prend la dominante comme note charnière.

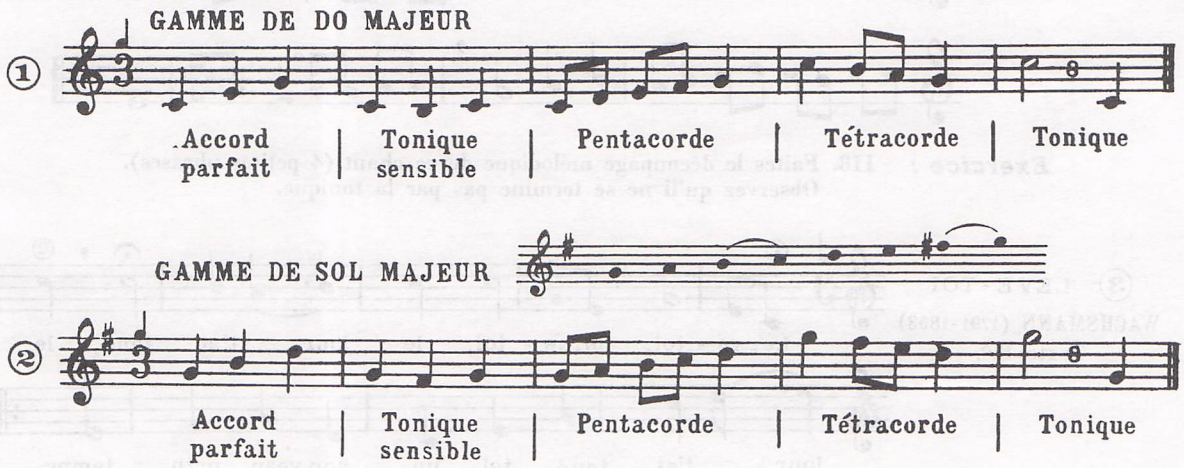
(3) La gamme est l'ensemble des notes d'un mode dans un ton donné.

Observez le tableau ci-dessus.

a) Les gammes s'enchaînent de 5te en 5te. Donnez le nom des deux gammes suivantes.

b) En utilisant les dièses, donnez les notes de la gamme de MI majeur.

c) Toute sensible porte un dièse, sauf dans la gamme de DO. Quelle sera la sensible de la gamme de SI Majeur ?

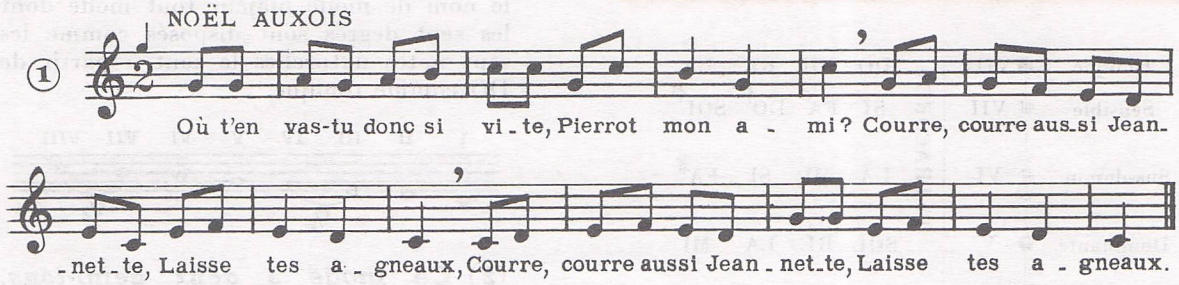


Exercices : **116. Observez les lignes (1) et (2) ; 1re mesure, accord parfait, 2e mesure, tonique, sensible, etc. Ecrivez deux lignes semblables, en RÉ majeur et en LA majeur.**

117. Inventez en DO majeur quatre mesures à 4 temps avec ♩ 𝅗𝅥 ♫ utilisant l'accord parfait, le pentacorde et le tétracorde. Les intervalles utilisés seront donc : 3 ~~3~~ 5 4 8.

GAMME DE DO MAJEUR

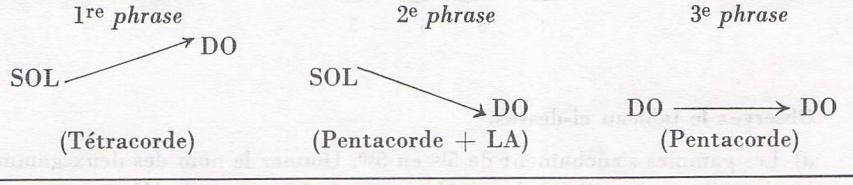
1° Quelle est sa tonique ? Sa sensible ?
2° Chantez les notes de son accord parfait, à partir du LA du diapason.
3° A-t-elle des altérations ?

① NOËL AUXOIS

2
Un enfant plein de lumière
Est né cette nuit,
Sur un peu de paille fraîche
Dans un vieil abri.

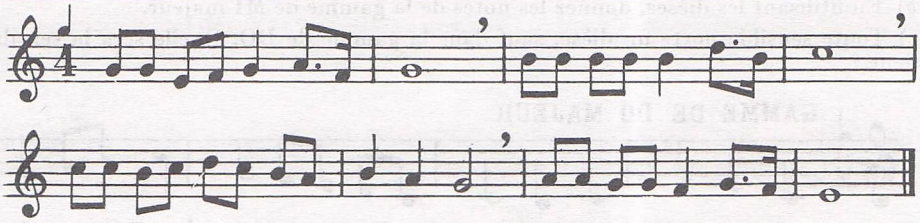
3
Jacquot apportait un lièvre
Qu'il avait nourri,
Toinot une jeune chèvre
Jeannot quelques fruits.

4
Pierre un petit pot de crème
Et les fleurs des prés,
Et les autres ont fait de même,
Et moi à peu près.

Découpage mélodique

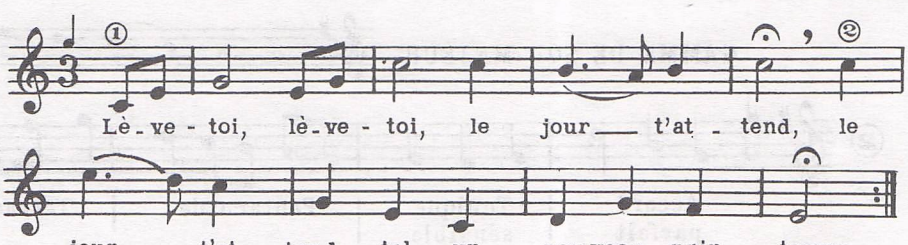


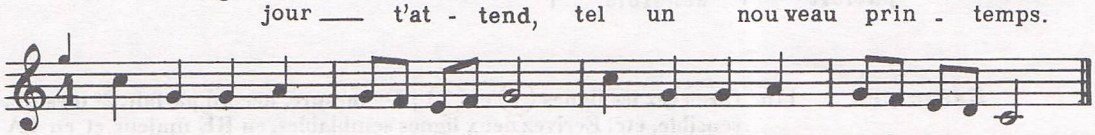
② Echos de Georgie



Exercice : **118. Faites le découpage mélodique de ce chant (4 petites phrases). Observez qu'il ne se termine pas par la tonique.**

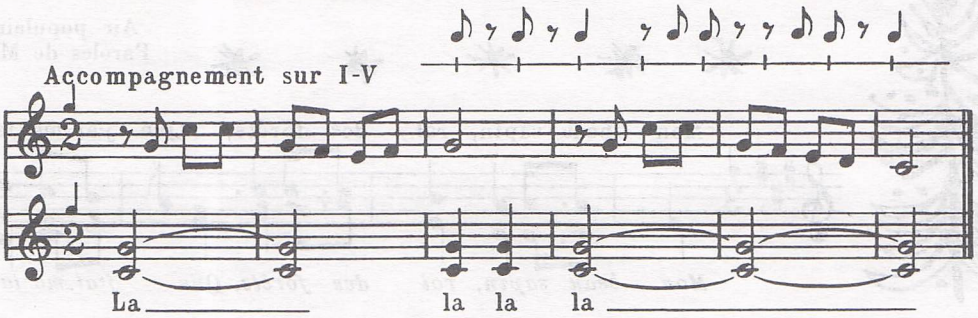
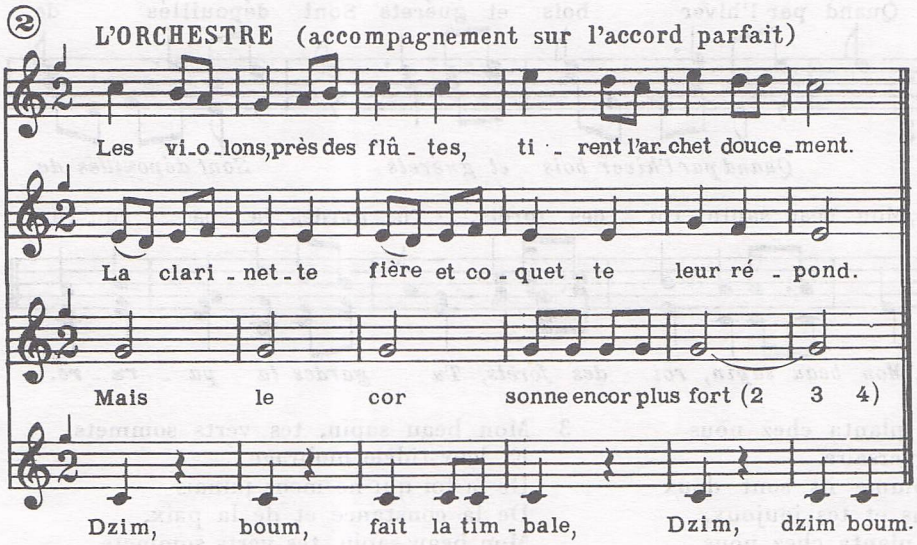
③ LÈVE-TOI
WACHSMANN (1791-1853)
Texte M.C.



④

(Extrait des Carmina Burana, de Carl Orff, partition Ed. Schott, n° 4425, avec autorisation des Éditions B. Schott's Söhne, Mayence, Allemagne.)

Exercice : **119. Ecrire ④ en LA mineur.**

POLYPHONIE EN DO MAJEUR

𝄾 = demi - soupir = ♪

Exécution

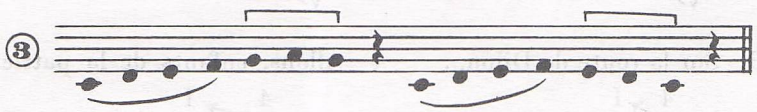
Tous chantent les quatre parties à la suite.

(Bien tenir 4 temps à la troisième ligne).

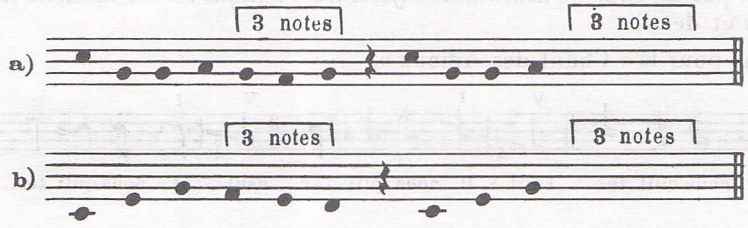
Puis, la classe est divisée en quatre groupes qui entrent successivement.

CONSTRUCTION DE PHRASES

(Improvisation)

Chantez la mélodie suivante :

C'est une mélodie en deux parties, dont seules les finales diffèrent. La première partie appelle la seconde.

Chantez les phrases suivantes en trouvant les finales de chacune sans changer le nombre des notes.



Lecture rapide :

1° Lire les lignes ci-contre le plus rapidement possible.

2° Lire ③ une note plus haut (lentement).

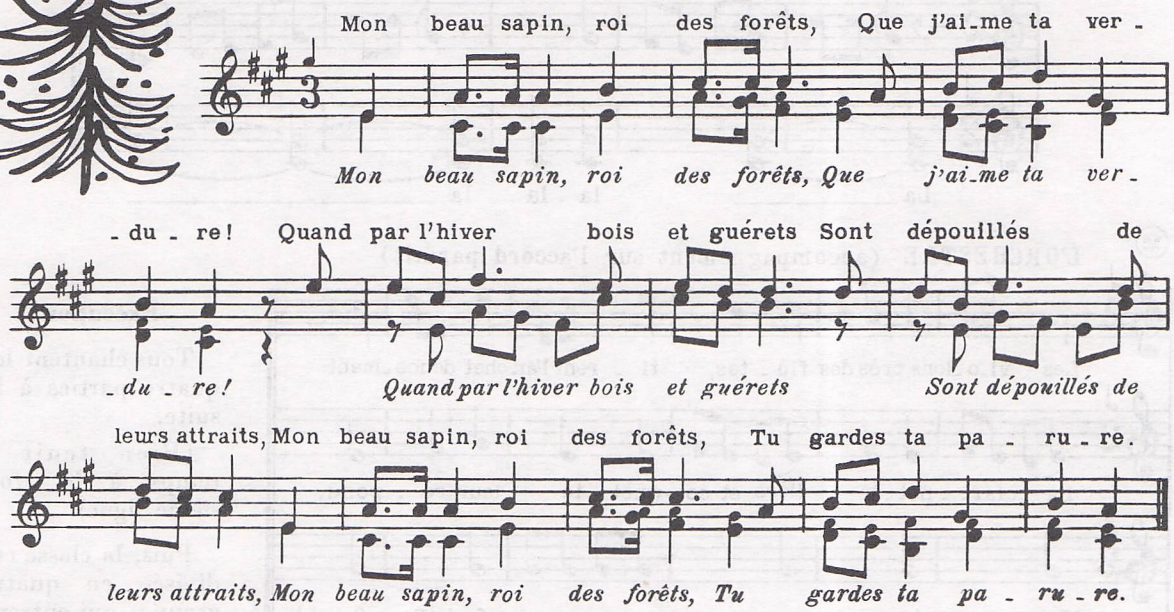
3° Lire ③ en ne disant qu'une note sur deux.

Exercice : **120. En groupant certaines notes en ♪♫, écrire ③ en quatre mesures à 3 temps.**

NOEL EN ALSACE...

MON BEAU SAPIN

Air populaire allemand
Paroles de M. DELCASSO

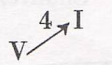


2 Toi que Noël planta chez nous
Au saint anniversaire,
Joli sapin, comme ils sont doux
Et tes bonbons et tes joujoux,
Toi que Noël planta chez nous
Par les mains de ma mère !

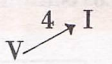
3 Mon beau sapin, tes verts sommets
Et leur fidèle ombrage
De la foi qui ne ment jamais
De la constance et de la paix,
Mon beau sapin, tes verts sommets
M'offrent la douce image.

LA QUARTE

1 Mon beau sapin...

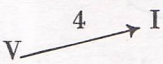


2 Faut - il nous quitter...

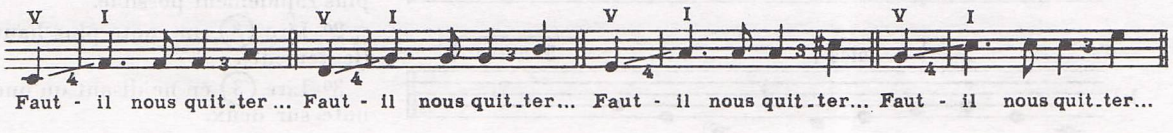


3 Sur la route de Dijon...

4 Allons, enfants de la patrie...

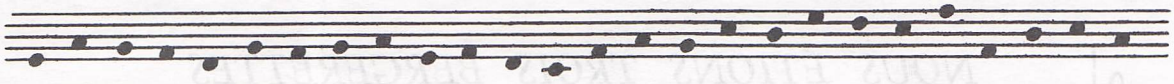


Beaucoup de chants débutent par un saut de *dominante inférieure à tonique :* c'est un intervalle de *quarte* (quatre notes, deux tons et demi).

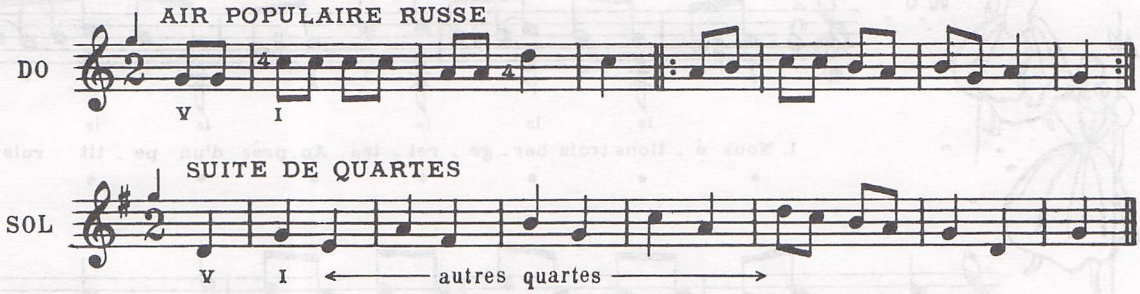
Exemples dans différents tons pour le « Chant des Adieux ».

Exercice : **121. Ecrire** **en SOL - DO - FA - LA.**

Mon beau sapin

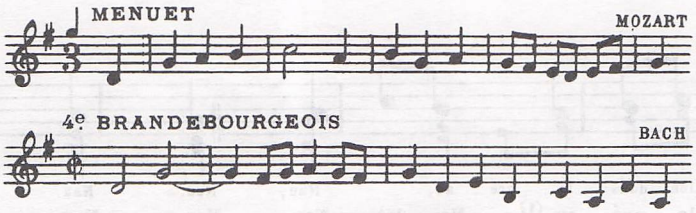
Lecture rapide : Répétez trois fois de suite les notes séparées par une quarte.

La Quarte est un intervalle de quatre notes.

LA QUARTE JUSTE : 4

Une quarte de deux tons et demi est une quarte juste. La plus utilisée est la quarte V-I, de dominante à tonique. On la chiffre : 4.

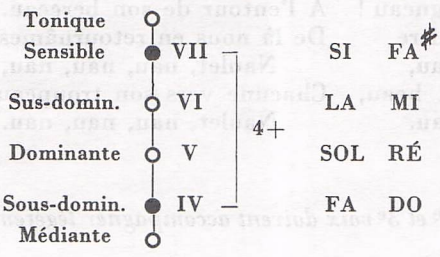


Variations : *a*) Remplacez la note inférieure de chaque quarte par ♩♩.

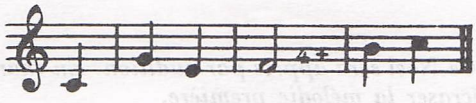
b) A trois temps, en remplaçant la note supérieure de chaque quarte par une blanche (6e mesure : ré en noire pointée, les 3 autres notes en croches).

Au début d'un chant, la quarte V-I affirme la tonalité ; elle permet en effet de faire entendre les notes importantes dès le commencement : dominante et tonique.

Indiquez les quartes de la ligne ci-dessus.

LA QUARTE AUGMENTÉE : 4 +



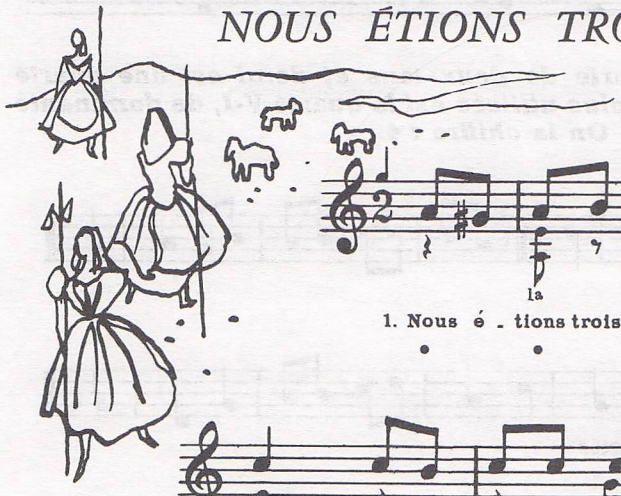
La quarte augmentée a trois tons. On l'appelle triton ; elle est difficile à chanter. En majeur, on la trouve entre le 4e et le 7e degré (fa-si, en DO).

On la chiffre : 4 +.

Exercices :

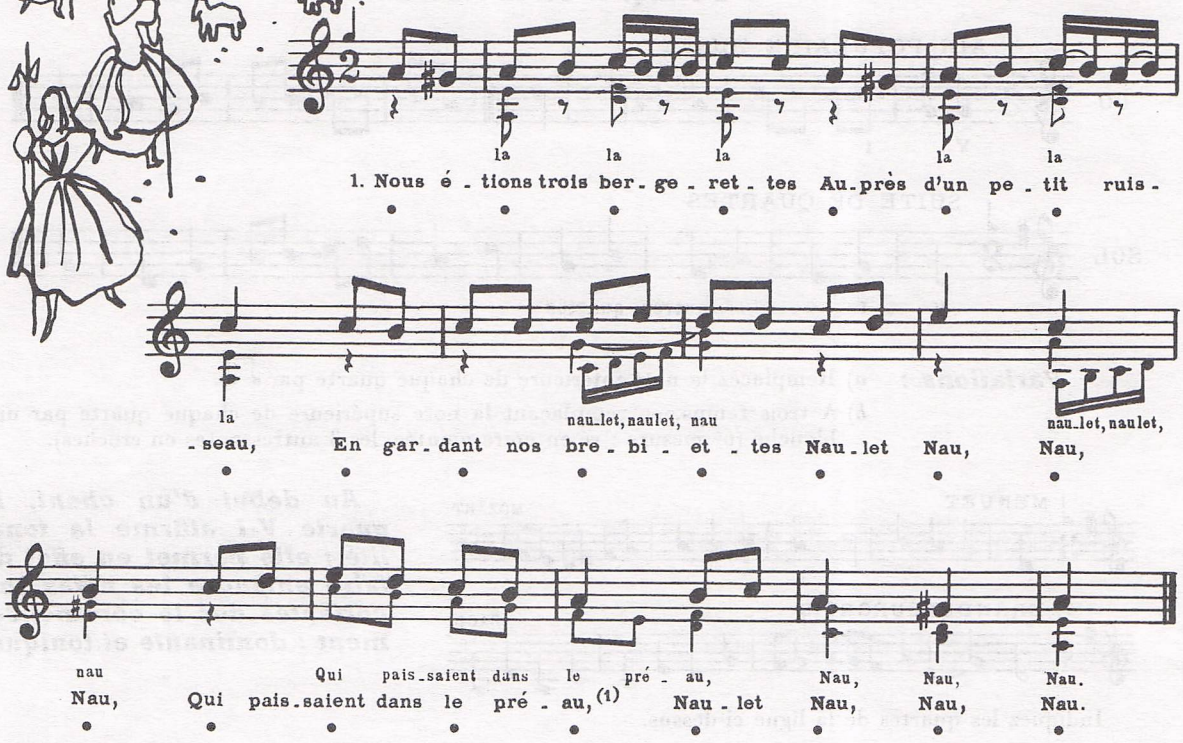
122. Ecrire la variation a).

123. Chiffrez degrés et intervalles de la ligne ci-dessous (I, V, 8, 5, 4, 3, 8, 4 +).

NOUS ÉTIONS TROIS BERGERETTES



Harmonisation M.C.



2

Nous vîmes voler un ange
Plus reluisant qu'un flambeau,
Qui donnait à Dieu louange,
Naulet, nau, nau, nau,
Chantant ce bel air nouveau,
Naulet, nau, nau, nau.

3 (*quelques voix*)

Le Rédempteur vient de naître
Plus doux qu'un petit agneau !
Laissez là vos brebis paître
Naulet, nau, nau, nau,
Allez voir comme il est beau,
Naulet, nau, nau, nau.

4

Dieu sait comme nous dansâmes
A l'entour de son berceau.
De là nous en retournâmes
Naulet, nau, nau, nau,
Chacune vers son troupeau (2)
Naulet, nau, nau, nau.

Ce Noël sera appris par audition. En chant choral, les 2e et 3e voix doivent accompagner légèrement, sans écraser la mélodie première.

---

(1) Préau : petit pré.

(2) Parfois, dans le chant populaire, certaines expressions, très poétiques dans leur naïveté, offrent l'exemple d'une accentuation déplacée : l'accent tonique ne correspond pas à l'accent musical.

C'est le cas dans quelques vers de ce chant ; essayez de les découvrir.

QUATRIÈME CYCLE

Mode mineur

Gammes de LA, SOL, MI mineurs

Gammes relatives

Mesures composées

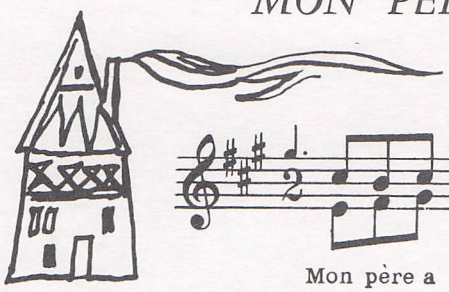
Chants : *MON PÈRE A FAIT BÂTIR MAISON*
LES PRISONNIERS DE NANTES
J'ENTENDS MA LISETTE

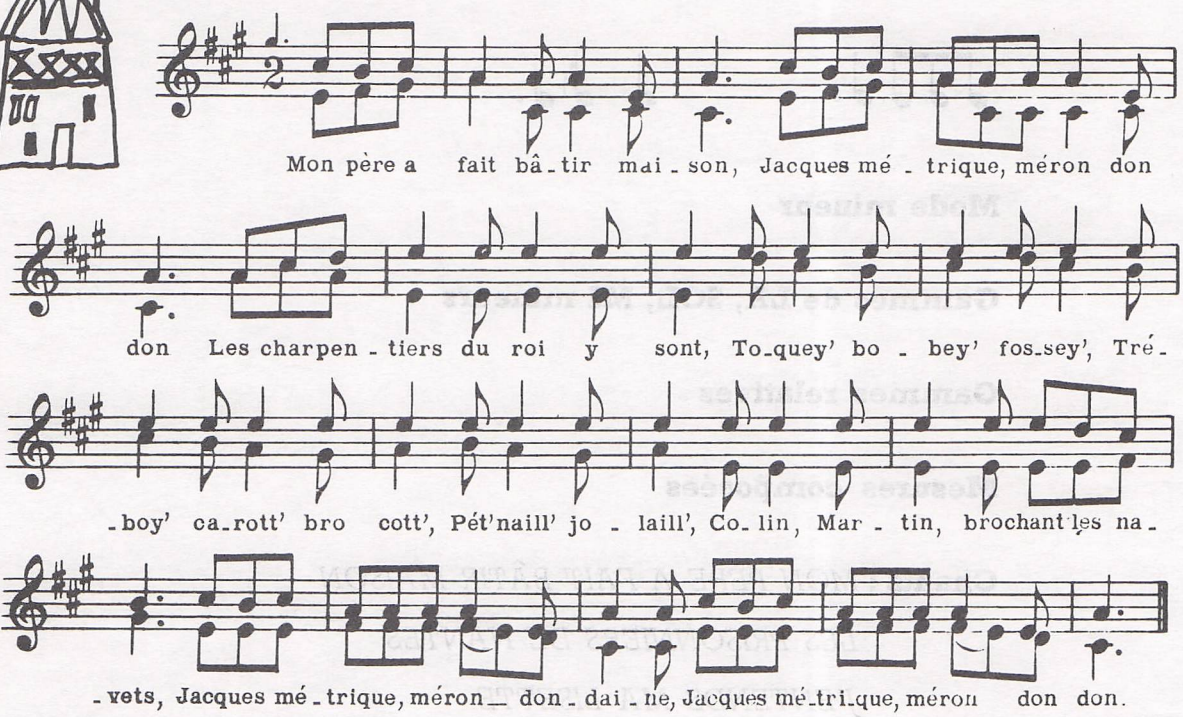
INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***Le Canon — La Fugue***
MUSIQUE DRAMATIQUE : ***L'opéra en France*** (suite)

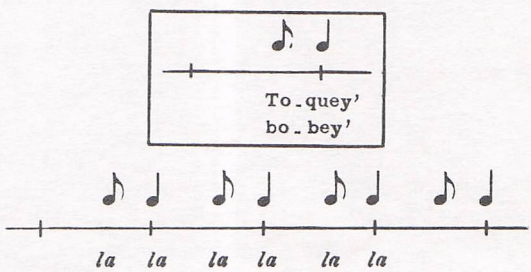
UN CHANT DE MÉTIER...

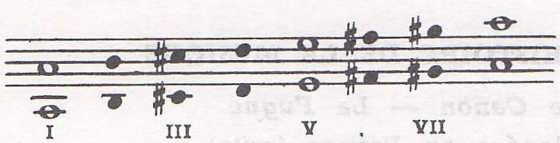
MON PÈRE A FAIT BÂTIR MAISON





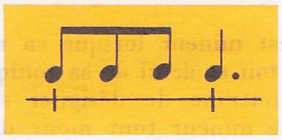
2 Les charpentiers du Roi y sont,
Jacques métrique, méron don don,
Plus ils travaillent moins ils font
Toquey' bobey' fossey'
Treboy', carott' brocott'
Pet'naill' jolaill' Colin, Martin
Brochant les navets
Jacques métrique, méron don daine,
Jacques métrique, méron don don.

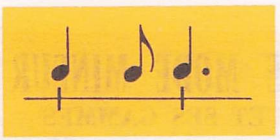


LA GAMME DE LA MAJEUR

LA majeur : 3 dièses
FA♯ DO♯ SOL♯

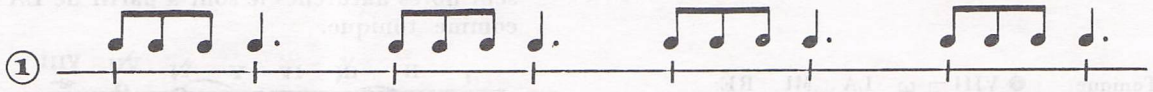
Exercice : **124. Rythmer les phrases suivantes en ternaire avec** ♫ ♩. **ou** ♩.♩.

L'oiseau chantait dans la verte forêt (6 *pulsations*).
Oh ! gentil rossignol (4 *pulsations*).

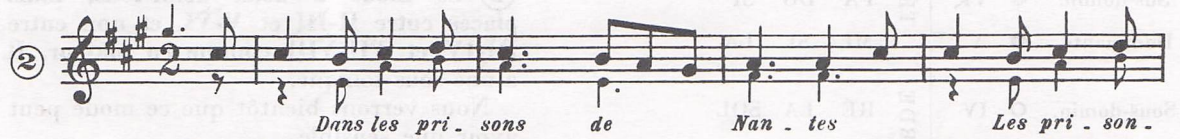


Le rythme ternaire, sous ces deux aspects, se rencontre dans beaucoup de chants.

DES COMPLAINTES

LE ROI RENAUD

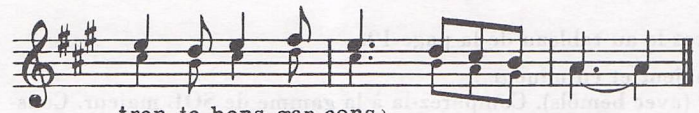


Quand Jean Re-naud de guer-re vint Te-nant ses tri - pes dans sa main,
Sa mère é-tait sur le cré-neau, Qui vit ve-nir son fils Re-naud.

LES PRISONNIERS DE NANTES

Dans les pri- sons de Nan - tes Les pri - son -

1. Dans les prisons de Nant's } Mon bonnet lar - ge, { Les pri - sonniers y
2. Le plus jeu-ne des trent' } { Chan-tait u - ne chan -

- niers y sont.

sont } Mon bonnet rond. { Ils sont bien vingt ou trent' } Mon bonnet lar - ge { Tous
-son { Les da - mes de la vill' { En

tren-te bons gar-çons
sont ve-nues au son } Mon bonnet rond.

3

— Prisonnier, beau chanteur,
Recommenc' ta chanson.
— Je vous jure, Madame,
Plus de pain nous avons.

4

Elle appell' sa servante :
« Petite Jeanneton,
Va-t-en quérir les clefs,
Les clefs de la prison.

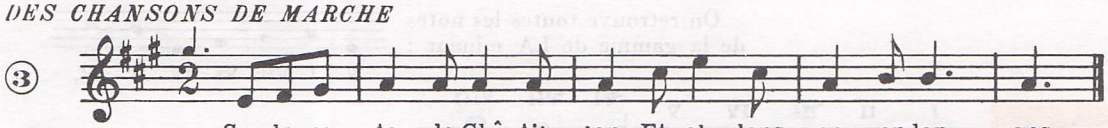
5

Il faut couper bien vit'
Du pain à ces garçons. »
Quand ell'coupait les croût's
Les prisonniers s'en vont.

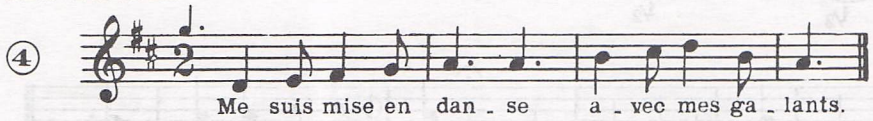
6

— Prisonnier, beau chanteur,
Quand reviendrez-vous donc ?
— Je vous jure, Madame,
Jamais si nous l'pouvons.

DES CHANSONS DE MARCHE



Sur la rou - te de Châ-til - lon, Et al - lons en vendan - ges

DES DANSES

Me suis mise en dan - se a - vec mes ga - lants.

2 dièses :
RÉ majeur

Exercices :

125. Ecrire ④ en DO majeur.

126. Rythmer les phrases suivantes en ternaire (♩♪♩ ♩.) et (♩ ♪♩.) sur 4 pulsations.

a) Adieu, mon beau pays

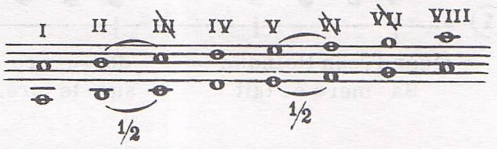
b) Les cigognes sont de retour

LE MODE MINEUR
ET SES GAMMES

Tonique	VIII	TÉTRACORDE	LA	MI	RÉ	
Sous-tonique	~~VII~~		SOL	RÉ	DO	
Sus-domin.	~~VI~~		FA	DO	SI ♭	
Dominante	V		MI	SI	LA	
Sous-domin.	IV	PENTACORDE	RÉ	LA	SOL	
Médiante	~~III~~		DO	SOL	FA	
Sus-tonique	II		SI	FA ♯	MI	
Tonique	I		LA	MI	RÉ	SOL SI

① Un mode est mineur lorsque sa médiante est à un ton et demi de sa tonique.

Mais on a coutume de désigner sous le nom de mode mineur tout mode dont les sept degrés sont disposés comme les sept notes naturelles le sont à partir de LA comme tonique.



② Ce mode a deux demi-tons, mais placés entre II-~~III~~ et V-~~VI~~, et non entre ~~III~~-IV et VII-VIII comme en majeur. Il a une sous-tonique.

Nous verrons bientôt que ce mode peut avoir une sensible.

Il est constitué d'un pentacorde et d'un tétracorde.

③ On peut obtenir d'autres gammes mineures à partir de n'importe quelle note, en utilisant les dièses ou les bémols.

Le bémol est un signe d'altération qui abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

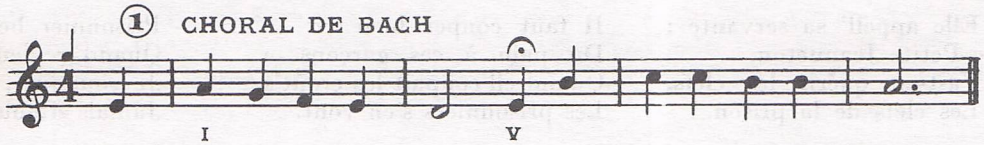
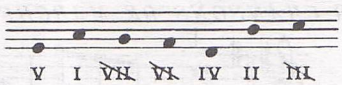
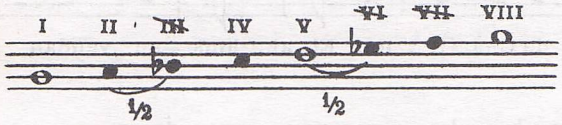
Observez le tableau ci-dessus, et comparez-le au tableau de la page 19.

a) Quels sont les degrés différents en majeur et en mineur ?

b) Constituez la gamme de SOL mineur (avec bémols). Comparez-la à la gamme de SOL majeur. Constituez de même la gamme de SI mineur (avec dièses). Comparez avec RÉ majeur.

c) Cherchez les gammes majeures et les gammes mineures qui utilisent les mêmes notes (1° sans altération ; 2° avec un dièse).

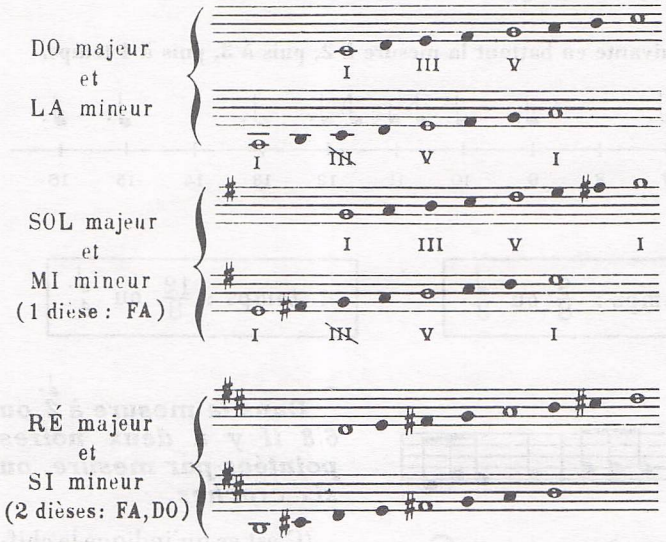
LA mineur
pas d'altération

① CHORAL DE BACH

On retrouve toutes les notes de la gamme de LA mineur :

SOL mineur
2 bémols

②

Exercices :

127. Ecrire le choral ① en RÉ mineur.

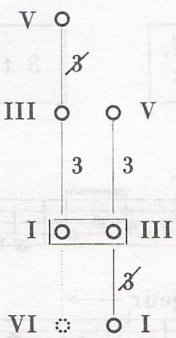
128. Transformer la gamme de SOL mineur en SOL majeur.

GAMMES MINEURES ET MAJEURES RELATIVES

① **A toute gamme majeure correspond une gamme mineure qui a les mêmes notes (mêmes altérations), et inversement.**

La gamme mineure est située une tierce mineure plus bas que la gamme majeure.

② **Dans ce cas les deux gammes (une majeure, une mineure) sont dites relatives.**

Exercices sensoriels : La tonique mineure est une tierce mineure plus bas que la tonique majeure.

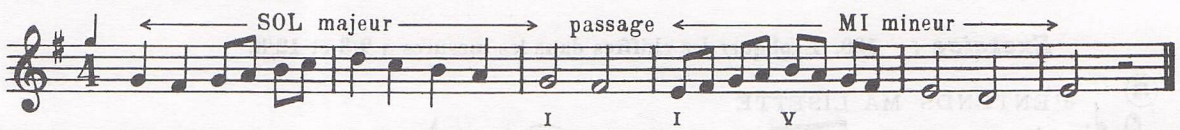


a) Passer d'un accord majeur à un accord mineur :

V III I
IV I V

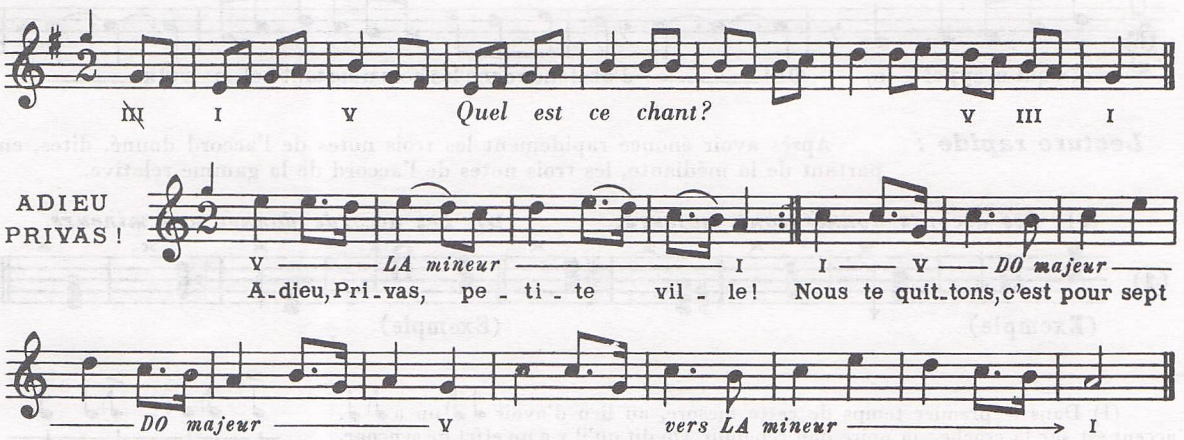
b) Passer d'un accord mineur à un accord majeur :

I V IV
I III V

Du majeur au mineur

Du mineur au majeur

On passe aisément d'une gamme à la gamme relative.

On change ainsi de *ton* et de *mode*.



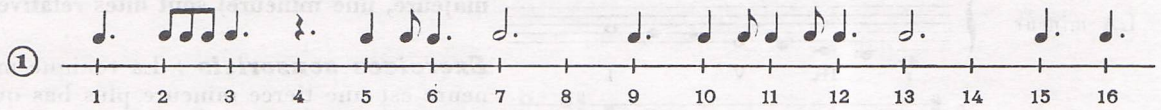
(Voir ***Lecture rapide*** au bas de la page 30.)

LES MESURES TERNAIRES DITES « COMPOSÉES »

L'unité de temps est la noire pointée.

On trouve des mesures ternaires à 2, 3 et 4 temps.

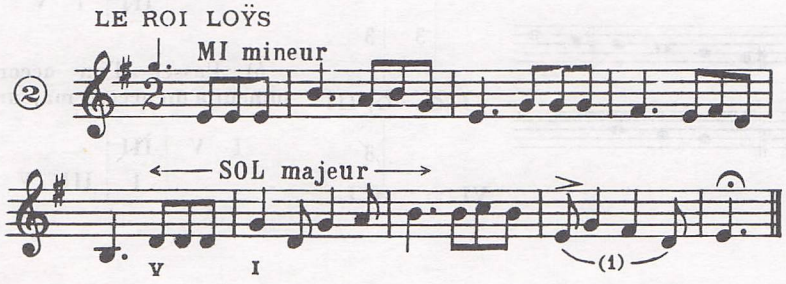
Exercice : **129. Dire la ligne suivante en battant la mesure à 2, puis à 3, puis à 4 temps.**



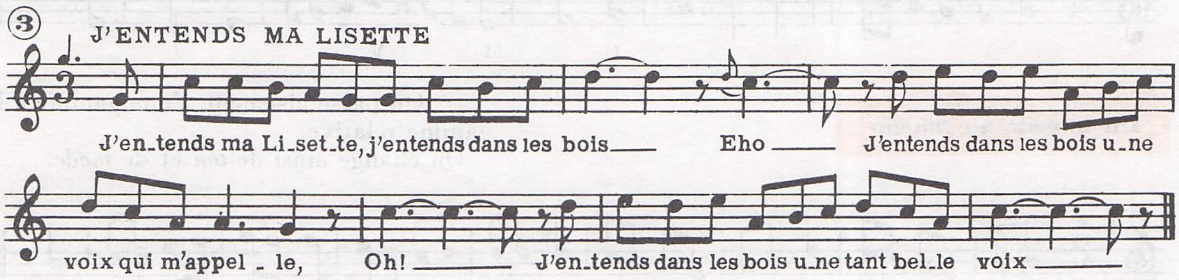
(à 3 temps, s'arrêter à la pulsation 15)

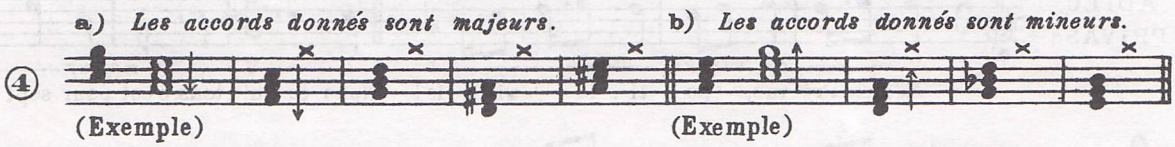
2 temps : $\frac{6}{8}$ ou $\frac{\text{♩.}}{2}$

3 temps : $\frac{9}{8}$ ou $\frac{\text{♩.}}{3}$

4 temps : $\frac{12}{8}$ ou $\frac{\text{♩.}}{4}$

Dans la mesure à $\frac{2}{\text{♩.}}$ ou 6/8 il y a deux noires pointées par mesure, ou six croches.

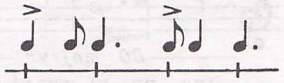
(C'est ce qu'indique le chiffre 6, tandis que le chiffre 8 désigne la croche, qui est un huitième de ronde.)

Exercice : **130. Expliquer les chiffres dans les mesures à 9/8 et 12/8.**

Lecture rapide : Après avoir énoncé rapidement les trois notes de l'accord donné, dites, en partant de la médiante, les trois notes de l'accord de la gamme relative.



---

(1) Dans le premier temps de cette mesure, au lieu d'avoir ♩♪ on a ♪♩, l'accent est sur la croche ; la noire doit rebondir. On dit qu'il y a un effet de **syncope.**



(2) La petite note (𝅘𝅥𝅯) placée avant le DO est une **appogiature,** un ornement. On l'exécute en « mordant » sur la durée du DO. Elle peut être longue ou brève (dans ce cas on barre la petite note : 𝅘𝅥𝅯).

CINQUIÈME CYCLE

Gammes relatives avec bémols

7e degré en mineur. SOL mineur

Tétracorde majeur

Gamme de SI♭ majeur

Chants : *PRIÈRE DES HÉBREUX (MÉHUL)*
M'EN REVENANT DE NOCES
L'GUIGNOLOT D'SAINT LAZOT
BEAUX YEUX (CANON)
L'AUTOMNE

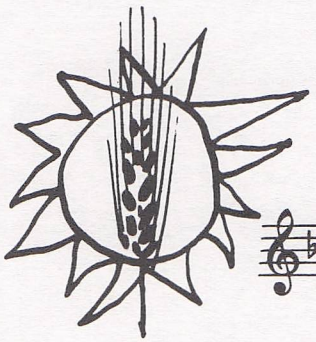
INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

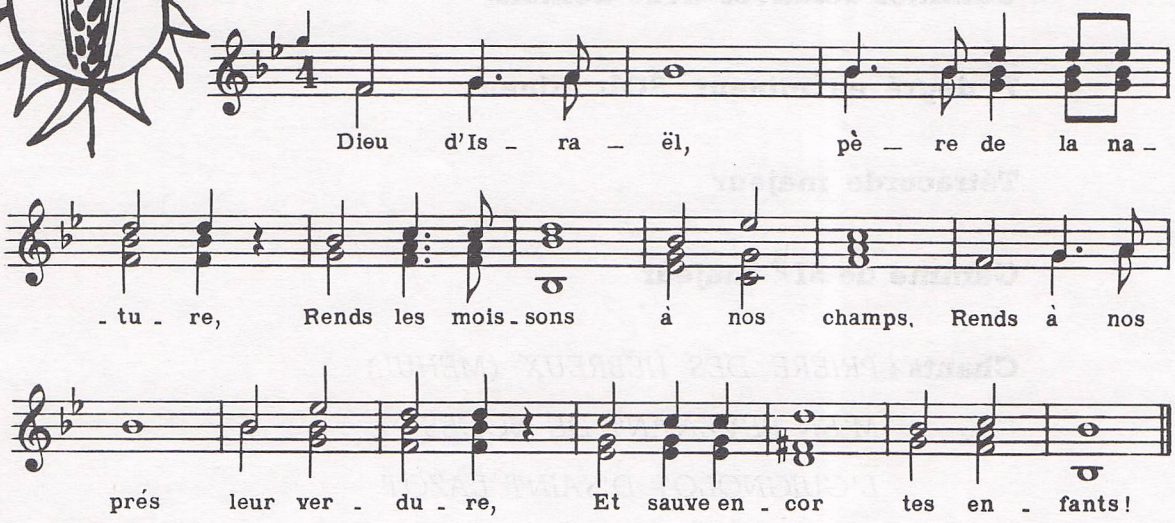
MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***Le Canon — La Fugue*** (suite)
MUSIQUE DRAMATIQUE : ***L'opéra en Angleterre***

PRIÈRE DES HÉBREUX

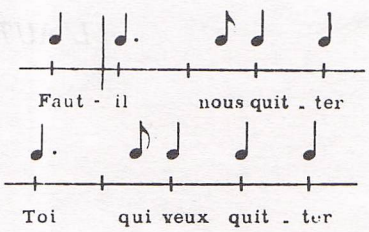
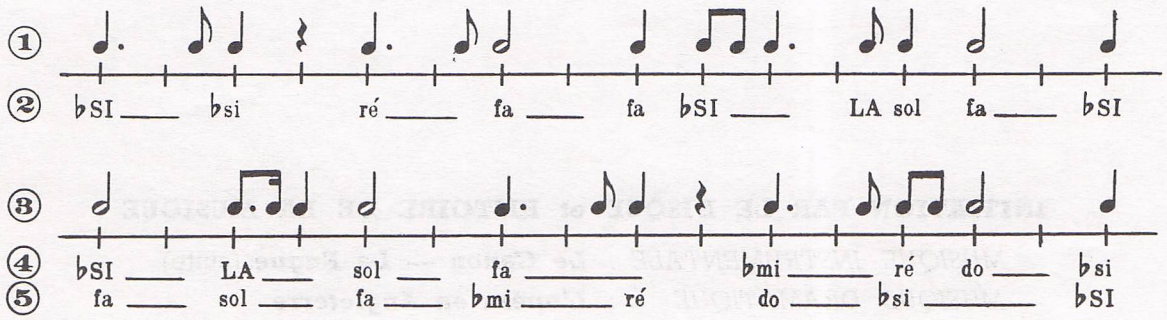
(*Extraite de Moïse*)

Musique de Joseph MÉHUL
Paroles de DUVAL



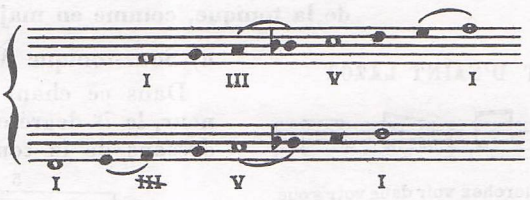
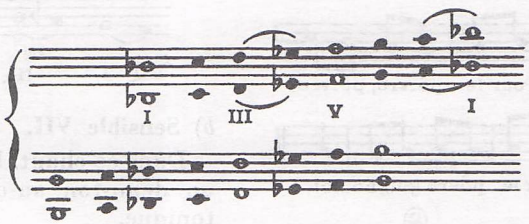
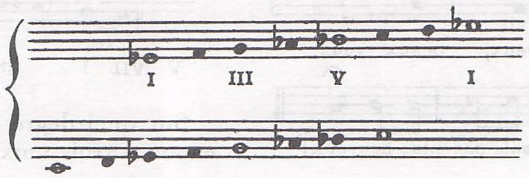


LE RYTHME ALLONGÉ

On le trouve dans
de nombreux chants :
(Revoir Livre de 5e, page 40.)

GAMMES RELATIVES AVEC BÉMOLS

Les gammes majeures avec ♭ portent toujours le nom de « bémol », sauf la gamme de FA.

Ainsi : « gamme de MI majeur » (a des dièses) ;
« gamme de MI ♭ majeur » (a des bémols).

FA Majeur et RÉ mineur 1 bémol: Si ♭

SI ♭ Majeur et SOL mineur 2 bémols: SI ♭, MI ♭

MI ♭ Majeur et Do mineur 3 bémols: SI ♭, MI ♭, LA ♭

Les gammes mineures ayant même tonique ne sont pas « relatives » et n'ont pas les mêmes altérations.

La gamme de RÉ mineur a 1 bémol.
La gamme de RÉ majeur a 2 dièses.

La gamme de SOL mineur a 2 bémols.
La gamme de SOL majeur a 1 dièse.

La gamme de DO mineur a 3 bémols.
La gamme de DO majeur n'a ni bémol ni dièse.

Il existe d'autres gammes avec bémols.

Exercice : Après avoir chanté la gamme mineure, chantez la gamme majeure ayant même tonique, et dites ses altérations.

ORDRE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS

Bémols des différentes gammes :

1 bémol : SI ♭
2 bémols : SI ♭ MI ♭
3 bémols : SI ♭ MI ♭ LA ♭

De même avec les dièses nous avons :

1 dièse : FA ♯
2 dièses : FA ♯ DO ♯
3 dièses : FA ♯ DO ♯ SOL ♯

Dièses et bémols se présentent donc dans un certain ordre :

Comparez les ordres. Que remarquez-vous ?

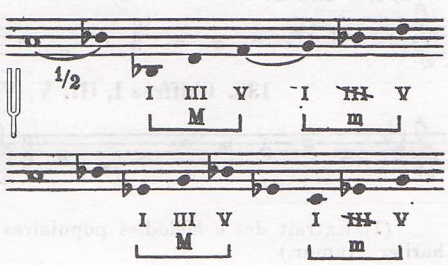
Ordre des dièses
FA ♯ DO ♯ SOL ♯ RÉ ♯ LA ♯ MI ♯ SI ♯

Ordre des bémols
SI ♭ MI ♭ LA ♭ RÉ ♭ SOL ♭ DO ♭ FA ♭

Exercices sensoriels :

a) Chanter l'accord parfait de SI ♭ Majeur (M) à partir du LA du diapason. Passer à celui de SOL mineur (m) par FA (V de SI ♭) SOL (I de SOL mineur).

b) Même exercice avec MI ♭ Majeur et DO mineur, mais en descendant d'une tierce mineure à partir de MI ♭ .

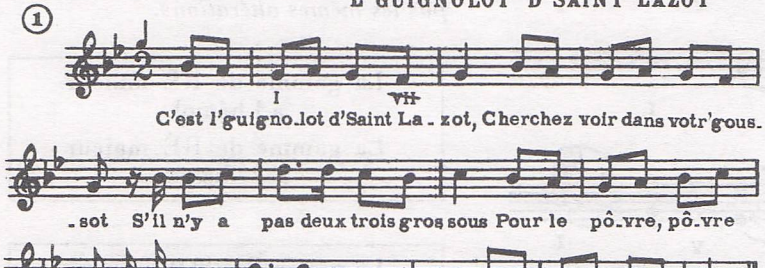
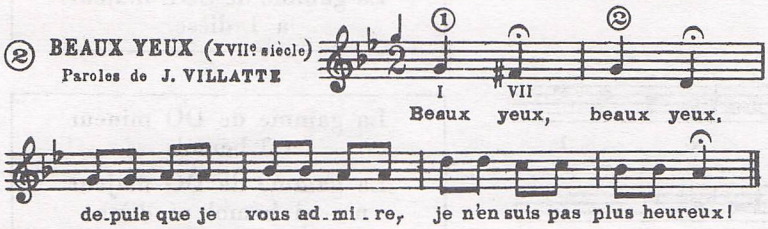
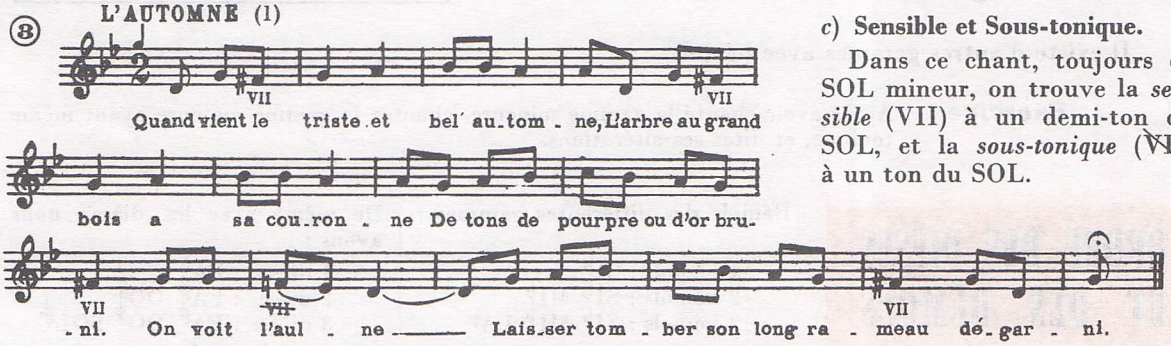
Pour prendre le MI ♭ , monter du LA au SI ♭ (dominante de MI ♭) puis descendre l'accord parfait.

LE 7e DEGRÉ EN MINEUR
VII ou VII

SOL mineur

1. **La sous-tonique est un ton plus bas que la tonique.**
Le mode mineur a une sous-tonique.

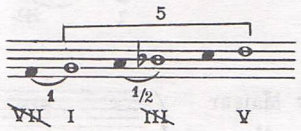
2. **Très souvent en mineur, la sous-tonique est transformée en sensible, à un demi-ton de la tonique, comme en majeur.**

7e degré { FA♯ VII / ou FA VII

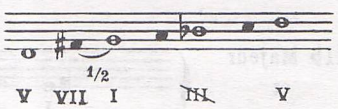
L'GUIGNOLOT D'SAINT LAZOT

BEAUX YEUX (XVIIe siècle)
Paroles de J. VILLATTE

L'AUTOMNE (1)

Ces trois chants sont construits sur le pentacorde et le 7e degré.

a) **Sous-tonique VII.**

Dans ce chant en SOL mineur, le 7e degré est un ton au-dessous de la tonique.



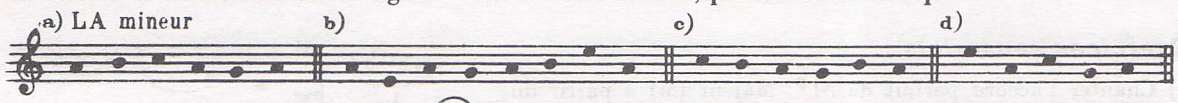
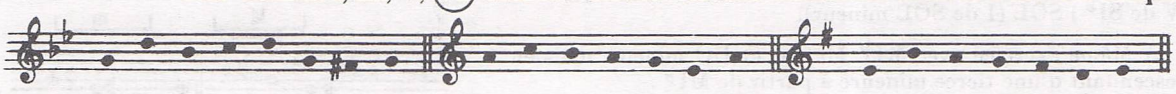
b) **Sensible VII.**

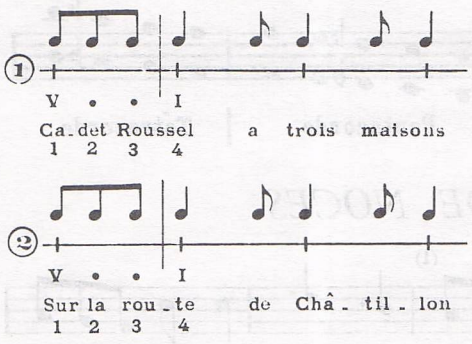
Dans ce chant, le 7e degré est un demi-ton au-dessous de la tonique.

Sur quel degré se termine ce canon à trois voix ?

c) **Sensible et Sous-tonique.**

Dans ce chant, toujours en SOL mineur, on trouve la *sensible* (VII) à un demi-ton du SOL, et la *sous-tonique* (VII) à un ton du SOL.

♮ = **bécarre** ***Le bécarre détruit l'effet d'un dièse ou d'un bémol.***

Exercices : **131. Chantez les lignes suivantes avec sensible, puis avec sous-tonique.**

132. Chiffrez I, III, V, (VII) dans les exercices suivants en mineur. Trouvez d'abord la tonique.

(1) Extrait des « Mélodies populaires wallones et flamandes », de Roulier et Biarent. (Éditeur : Wesmael-Charlier, Namur.)

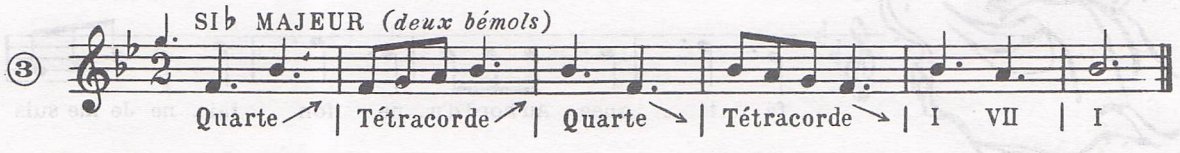
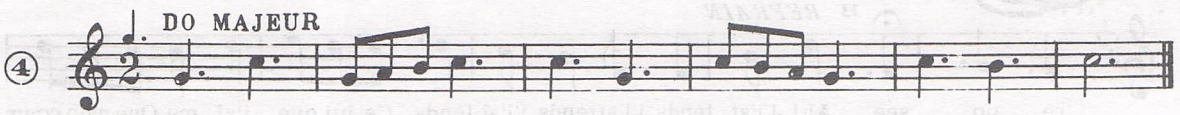
LE TÉTRACORDE MAJEUR

Beaucoup de chants débutent par une série de quatre notes ascendantes, dont la première est une dominante et la quatrième la tonique.

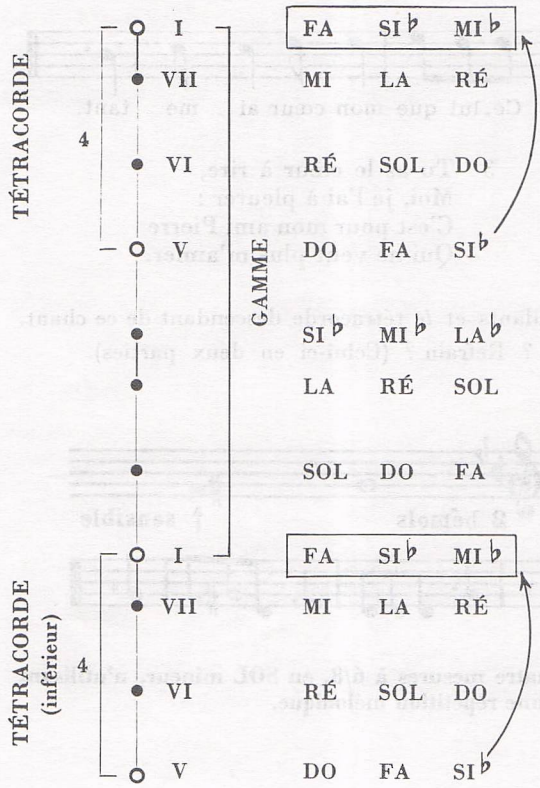
En général ces chants sont en rythme ternaire.

Ce groupe de quatre notes forme un tétracorde, le plus souvent en *anacrouse* (1).

Le tétracorde est constitué par les quatre notes de la quarte V-I. (Revoir pages 22-23).

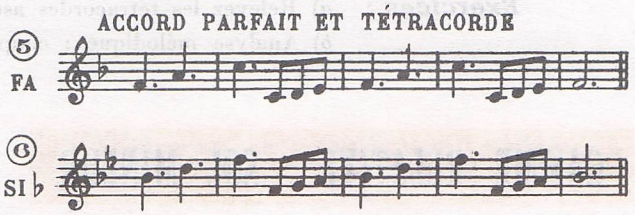
Exercices :

1. Chantez une quarte ascendante, puis les quatre notes formant tétracorde. Ex. : ré sol —> ré mi fa♯ sol ; mi LA —>...
2. Chantez quatre notes ascendantes (elles forment un tétracorde) ; puis donnez les notes extrêmes (c'est la quarte).
3. Chantez des tétracordes ascendants, puis descendants.





Dans la succession des notes, le pentacorde se trouve placé entre deux tétracordes, le tétracorde entre deux pentacordes.

Très souvent un air est constitué du tétracorde qui précède la tonique (tétracorde inférieur) et du pentacorde qui la suit.

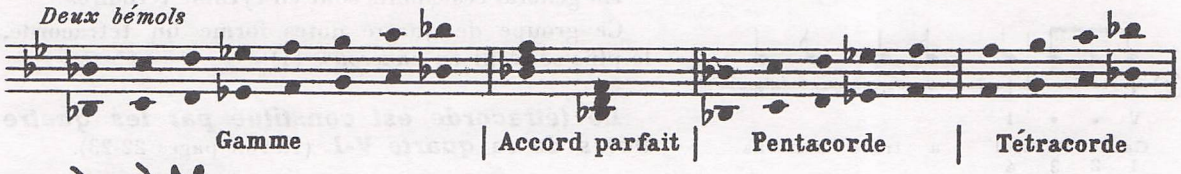
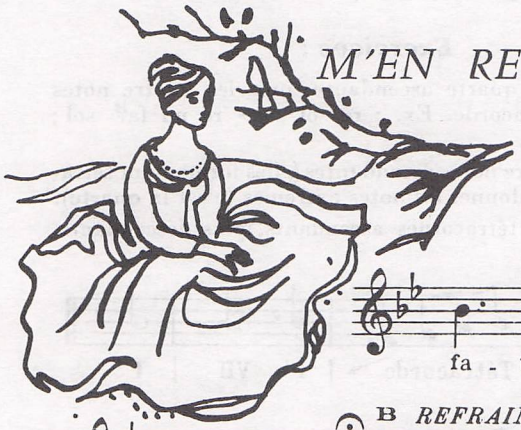
La tonique est une note « pivot ».

Exercices :

133. Ecrire ③ en MI bémol.

134. Ecrire ④ en FA et en LA bémol.

135. Chiffrer ⑤ (intervalles et degrés).

(1) Anacrouse. Pouvez-vous donner une explication de ce terme ? (Revoir Livre II, p. 19).

GAMME DE SI♭ MAJEUR

M'EN REVENANT DE NOCES

A (1)

M'en re_ve_nant de no_ces, J'étais bien fa_ti_guée, Au bord d'u_ne fon_tai_ne Je me suis re_po_sée.

B *REFRAIN*

Ah! J'l'at_tends, j'l'attends, j'l'at_tends, Ce_lui que j'ai_me, Que mon cœur ai_me, Ah! J'l'at_tends, j'l'attends, j'l'at_tends, Ce_lui que mon cœur ai_me tant.

C

2 A la branche d'un chêne
Un rossignol chantait.
Chante, rossignol, chante,
Toi qui as le cœur gai.

3 Tu as le cœur à rire,
Moi, je l'ai à pleurer :
C'est pour mon ami Pierre
Qui ne veut plus m'aimer.

Exercices : *a*) Relevez les tétracordes ascendants et *le* tétracorde descendant de ce chant.
b) Analyse mélodique : couplet ? Refrain ? (Celui-ci en deux parties).

GAMME RELATIVE : SOL MINEUR

Exercice : **136. Ecrire en noires pointées quatre mesures à 6/8, en SOL mineur, n'utilisant que I III V et VII, sans aucune répétition mélodique.**

(1) Ces trois croches constituent une *anacrouse*.

COMMENT TROUVER LE NOM D'UNE GAMME AVEC BÉMOLS

Trois bémols à la clé : Quelle gamme ?

Il faut : 1° Connaître l'ordre des bémols :

♭	SI	MI	LA	RÉ	SOL	DO	FA

2° Appliquer la règle suivante :

La gamme majeure avec bémols porte le nom de son avant-dernier bémol, sauf la gamme de FA majeur qui n'a qu'un bémol.

Exemple : 3 bémols ⟶ SI [MI] LA ⟶ gamme de MI bémol majeur.

3° Vérifier si l'on se trouve en majeur. Pour cela, rechercher la tonique en remarquant les notes de départ, de fin, etc.

4° Si le mode n'est pas majeur, chercher la *gamme mineure relative* en descendant de trois notes (une tierce mineure).

Exemple : MI♭ $\xrightarrow{\text{(mi♭ ré do)}}$ DO mineur

3 bémols → MI♭ majeur ou DO mineur

COMMENT TROUVER LES BÉMOLS D'UNE GAMME

A. — GAMME MAJEURE

Exemple :
Gamme de LA♭ majeur. — Combien de bémols ?

Il faut : 1° S'assurer que la gamme donnée a des bémols. Pour cela, se souvenir de la règle suivante :

Une gamme avec bémols porte toujours le qualificatif « bémol », sauf celle de FA majeur. (Ex. : gamme de MI bémol majeur).

Si on ne dit pas le qualificatif « bémol », la gamme a des dièses (sauf DO majeur qui n'a ni dièse ni bémol).

2° Prendre les bémols dans l'ordre jusqu'à celui dont la gamme porte le nom, et en ajouter un.

Exemple : gamme de LA♭ majeur ⟶ SI♭ MI♭ [LA♭] + RÉ♭ = 4 bémols.

B. — GAMME MINEURE

Exemple : gamme de SOL mineur. — Combien de bémols ?

Il faut : 1° Monter d'une tierce mineure pour trouver la gamme relative majeure.

2° S'assurer que cette gamme majeure a des bémols, comme au cas précédent.

Exemple : gamme de SOL mineur ⟶ tierce mineure plus haut = SI♭ majeur.

SI♭ majeur (comporte des bémols) : [SI♭] + MI♭ = **2 bémols.**

3° Trouver la sensible éventuelle.

Exercice : **137. Trouver les bémols des gammes de SOL♭ majeur, FA mineur, RÉ mineur.**

COMMENT TROUVER LE NOM D'UNE GAMME AVEC DIÈSES

Trois dièses à la clé : Quelle gamme ?

Il faut : 1° Connaître l'ordre des dièses :

♯	FA	DO	SOL	RÉ	LA	MI	SI

2° Se rappeler que

Le dernier des dièses d'une gamme est la sensible de cette gamme.

Exemple : 3 dièses —> FA DO SOL —> sensible SOL dièse

3° La tonique est la note immédiatement au-dessus (un demi-ton plus haut).

3 dièses —> sensible SOL dièse —> tonique LA majeur.

4° Si le mode n'est pas majeur, chercher la *gamme mineure relative* en descendant de trois notes (une tierce mineure).

LA majeur —(la, sol♯, fa♯)—> FA dièse mineur

3 dièses → LA majeur ou FA♯ mineur

COMMENT TROUVER LES DIÈSES D'UNE GAMME

A. — GAMME MAJEURE

Exemple :
Gamme de MI majeur. — Combien de dièses ?

Il faut : 1° S'assurer que cette gamme peut avoir des dièses. Si elle avait des bémols, elle porterait le qualificatif « bémol », sauf dans le cas de la gamme de FA majeur.

2° Chercher la sensible de cette gamme (toujours un dièse), en descendant d'une seconde mineure.

Exemple : MI majeur —> sensible RÉ dièse.

3° Prendre les dièses dans leur ordre jusqu'au dièse sensible

Sensible RÉ♯ —> FA♯ DO♯ SOL♯ **RÉ♯** = **4 dièses**

B. — GAMME MINEURE

Exemple : Gamme de SI mineur. — Combien de dièses?

Il faut : 1° Monter d'une tierce mineure pour trouver la gamme relative majeure.

2° S'assurer que cette gamme majeure a des dièses, puis procéder comme au cas précédent.

Exemple : gamme de SI mineur —> tierce mineure plus haut = RÉ majeur

RÉ majeur —> sensible DO dièse

Sensible DO♯ —> FA♯ **DO♯** = **2 dièses.**

3° Trouver la sensible éventuelle. En SI mineur : LA♯.

SIXIÈME CYCLE

La sus-tonique

Quinte sur dominante

« Contrepoints » avec quinte sur dominante

Accords de tonique et de dominante

Chants : *LES P'TIT'S MANIÈRES*

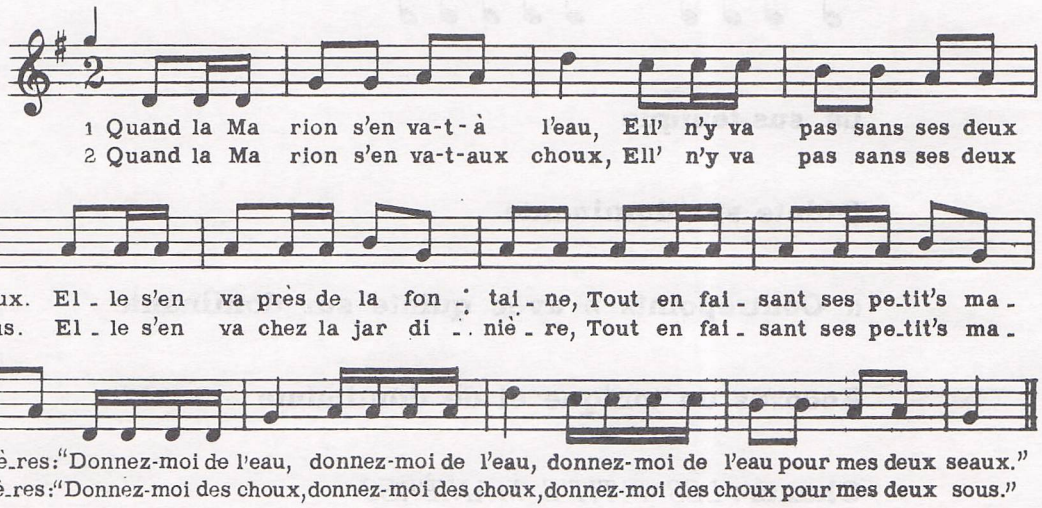
BERCEUSE DE SCHUBERT

INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***La Sonate — La Symphonie***

MUSIQUE DRAMATIQUE : ***Cantate et Oratorio***

LES P'TIT'S MANIÈRES



3 Quand la Marion s'en va-t-au pain,
Ell' n'y va pas sans avoir faim.
Elle s'en va chez la boulangère
Tout en faisant ses petit's manières :
« Donnez-moi du pain, (*bis*)
Donnez-moi du pain car j'ai grand faim. »

4 Quand la Marion veut des souliers,
Ell' n'y va pas sans ses deux pieds.
Elle s'en va chez la cordonnière
Tout en faisant ses petit's manières :
« Je veux des souliers, (*bis*)
Je veux des souliers pour mes deux pieds. »

Improvisation : Trouver d'autres couplets (avec « veut un chapeau », par exemple).

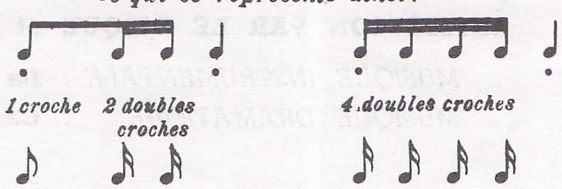
Retrouvons les rythmes

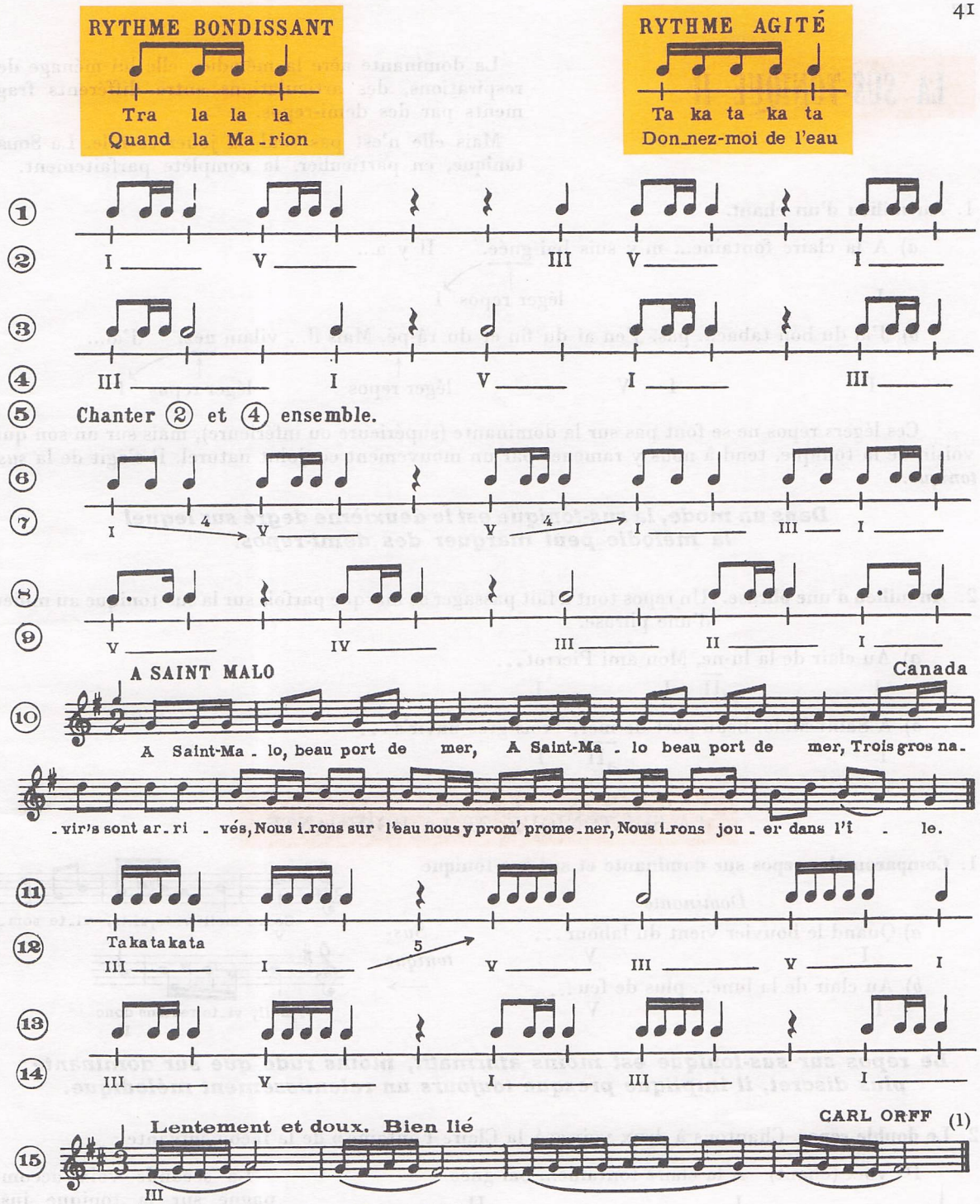
Traduisons pulsations et rythmes par des points :

Deux rythmes nouveaux sur :

Chant	Quand		la	Ma-rion			Don-nez-moi		de	l'eau
Pulsations	•			•			•			•
Rythmes	•		•	•			•	•	•	•

ce qui se représente ainsi :





Exercices : **138. Ecrire ② dans les tons majeurs de DO, SOL et FA.**
139. Ecrire ⑭ dans les tons majeurs de RÉ, LA et MI.
140. Ecrire ⑮ un ton plus bas.

(1) Extrait des « Carmina Burana » de Carl Orff, partition Ed. Schott nº 4425 avec autorisation des Éditions B. Schott's Söhne, Mayence (Allemagne).

LA SUS-TONIQUE II

La dominante aère la mélodie ; elle lui ménage des respirations, des articulations entre différents fragments par des demi-repos.

Mais elle n'est pas seule à jouer ce rôle. La **Sous-tonique**, en particulier, la complète parfaitement.

1. **Au milieu d'un chant.**

a) A la claire fontaine... m'y suis bai-gnée. Il y a...

I — léger repos — I

b) J'ai du bon tabac... pas. J'en ai du fin et du râ-pé, Mais il... vilain nez. J'ai...

I I V — léger repos — léger repos — I

Ces légers repos ne se font pas sur la dominante (supérieure ou inférieure), mais sur un son qui, voisin de la tonique, tend à nous y ramener par un mouvement conjoint naturel. Il s'agit de la *sus-tonique*.

Dans un mode, la sus-tonique est le deuxième degré sur lequel la mélodie peut marquer des demi-repos.

2. **Au milieu d'une phrase.** Un repos tout à fait passager se marque parfois sur la sus-tonique au milieu d'une phrase.

a) Au clair de la lu-ne, Mon ami Pierrot...

I II I I

b) A Saint-Malo, beau port de mer, Trois gros navir's ...

I II I

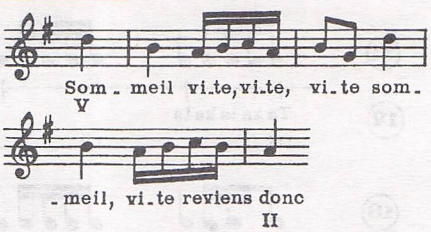
LA SUS-TONIQUE ET LA DOMINANTE

1. **Comparons les repos sur dominante et sur sus-tonique**

Dominante

a) Quand le bouvier vient du labour ... I V

b) Au clair de la lune... plus de feu ... I V

Sus-tonique —➤

Le repos sur sus-tonique est moins affirmatif, moins rude que sur dominante; plus discret, il implique presque toujours un ralentissement mélodique.

2. **Le double repos.** Chantons à deux voix « A la Claire Fontaine » de la façon suivante :

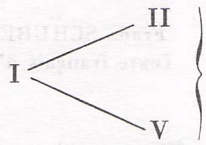
1re voix (chant) A la claire fontaine... bai-gnée
I II

2e voix (sur O) I ——➘ V

La seconde voix accompagne sur la tonique jusqu'à la syllabe *gnée*, où, par une chute de quarte elle va se reposer sur la dominante inférieure.

On entend alors deux sons (II et V) qui se complètent agréablement, donnant une heureuse sensation d'équilibre.

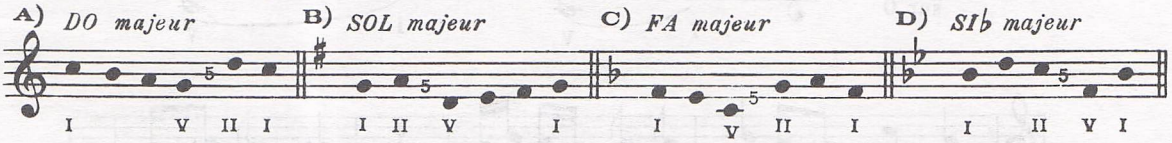
Dominante et sus-tonique se complètent dans le demi-repos mélodique.



On entend deux sons formant entre eux un intervalle de *quinte*. C'est une quinte sur dominante, dont la note la plus haute est la sus-tonique.

LA QUINTE SUR DOMINANTE

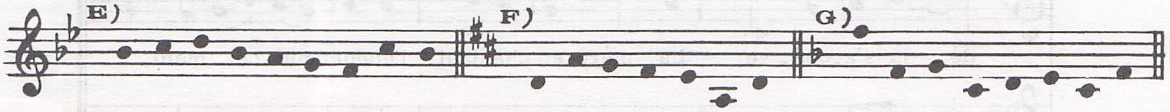
La quinte peut se placer sur tous les degrés, mais particulièrement sur la tonique et sur la dominante.

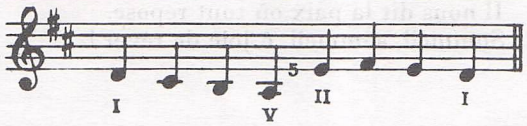
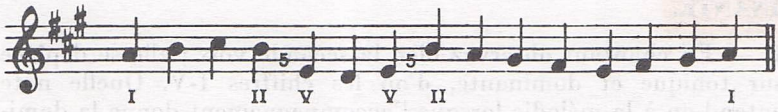
1. — **Exemples de quintes sur dominantes :**

2. — **Tendances mélodiques** : après une quinte sur dominante, la mélodie a tendance à gagner la tonique, soit :

a) par résolution directe : exemples A) D)
b) par résolution indirecte : exemples B) C)

Exercices :

141. Ecrivez le premier couplet de « A La Claire Fontaine ». Chiffrez par II toutes les sus-toniques.

142. Chiffrez les degrés (I V II) et les intervalles (4, 5, 8) des mélodies suivantes, en indiquant le mode et la gamme.

CONTREPOINTS AVEC QUINTE SUR DOMINANTE

Pour les constructions de phrases « à la manière du contrepoint », revoir les principes dans le Livre II, pages 20 et 21.

← 8 notes. RÉ majeur. De **la** à **mi.** Une quinte ascendante sur dominante.

← 15 notes. LA majeur. De **ré** à **DO.** Deux quintes sur dominante (ascendante et descendante).

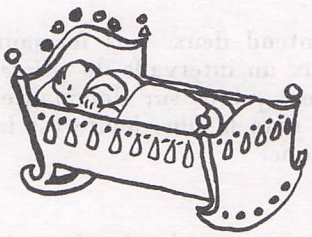
Exercices :

143. Trois « contrepoints » de 15 noires, en SOL majeur, avec deux quintes sur dominante (une ascendante, une descendante).

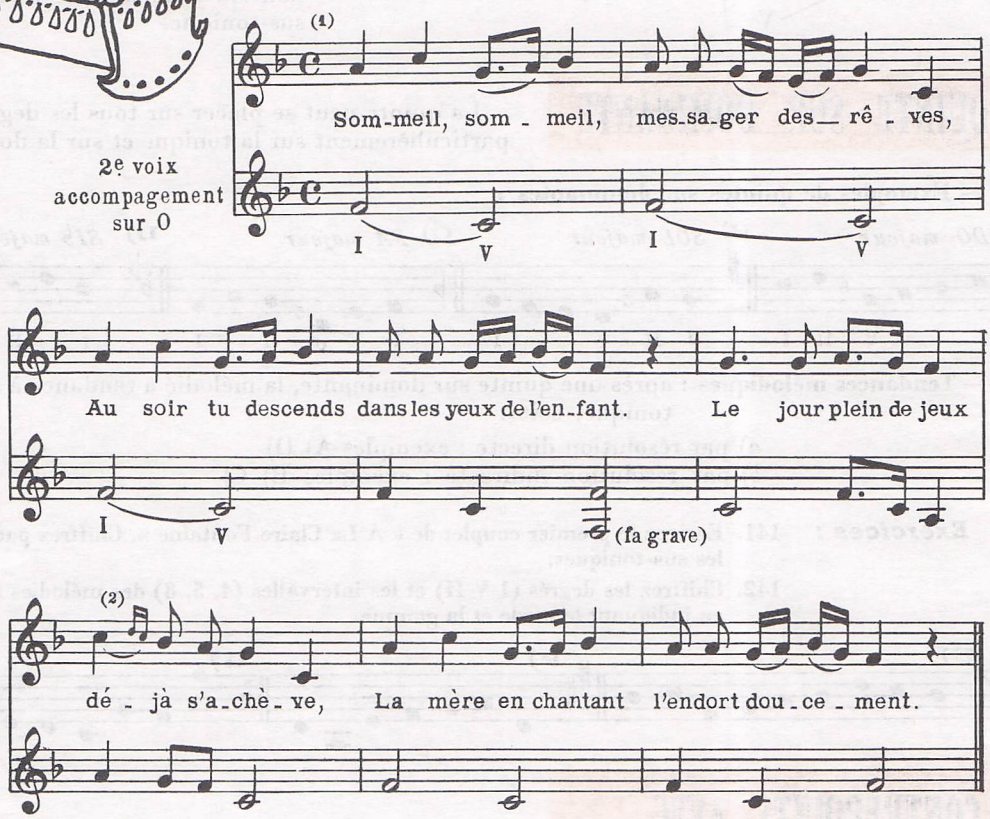
144. En n'utilisant que les notes do, ré, fa♯, sol, LA, écrire en SOL majeur le « contrepoint » le plus long possible avec deux quintes sur dominante.

145. Deux « contrepoints » de 12 noires, en FA majeur, de do à DO, avec deux quintes sur tonique (une ascendante, une descendante), une quinte descendante sur dominante.

BERCEUSE



Franz SCHUBERT (1747-1828)
Texte français d'Yves GIRAUD



2. Sommeil, sommeil, ô nocturne aurore (3)
Par toi nous glissons aux mondes nouveaux
Tout est merveilleux, tout chante encore
Et la douceur garde nos corps chauds.

3. Nos yeux sont fermés et nos lèvres closes,
Mais dans notre cœur le soleil s'est levé,
Il nous dit la paix où tout repose.
Sommeil, sommeil, ô joie de rêver !

ACCORDS DE TONIQUE ET DOMINANTE.

1. — En chantant observez bien la seconde voix ; elle se déplace sur tonique et dominante, d'où les chiffres I-V. Quelle note entend-on à la mélodie lorsque l'accompagnement donne la dominante ? Le chant joue ainsi sur deux accords.

2. — A la deuxième mesure, quelles sont les deux dernières notes ? Nous sommes sur un demi-repos.

(1) C = mesure à 4 temps binaire = $\frac{4}{4}$

(2) Ces deux petites notes ne comptent pas dans la mesure. Elles forment un agrément que l'on doit dire rapidement et légèrement.

(3) Expliquez l'expression « ô nocturne aurore ».

SEPTIÈME CYCLE

Gamme de MI ♭ majeur

Gamme de DO mineur

Mineur naturel, harmonique, mélodique

La blanche comme unité de temps

Chants : *OLD BLACK JOE*

CHORAL DE BACH

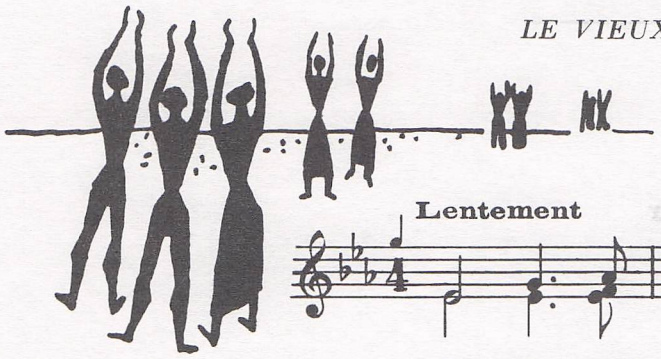
INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***Le Concerto***

MUSIQUE DRAMATIQUE : ***Cantate et Oratorio*** (suite)

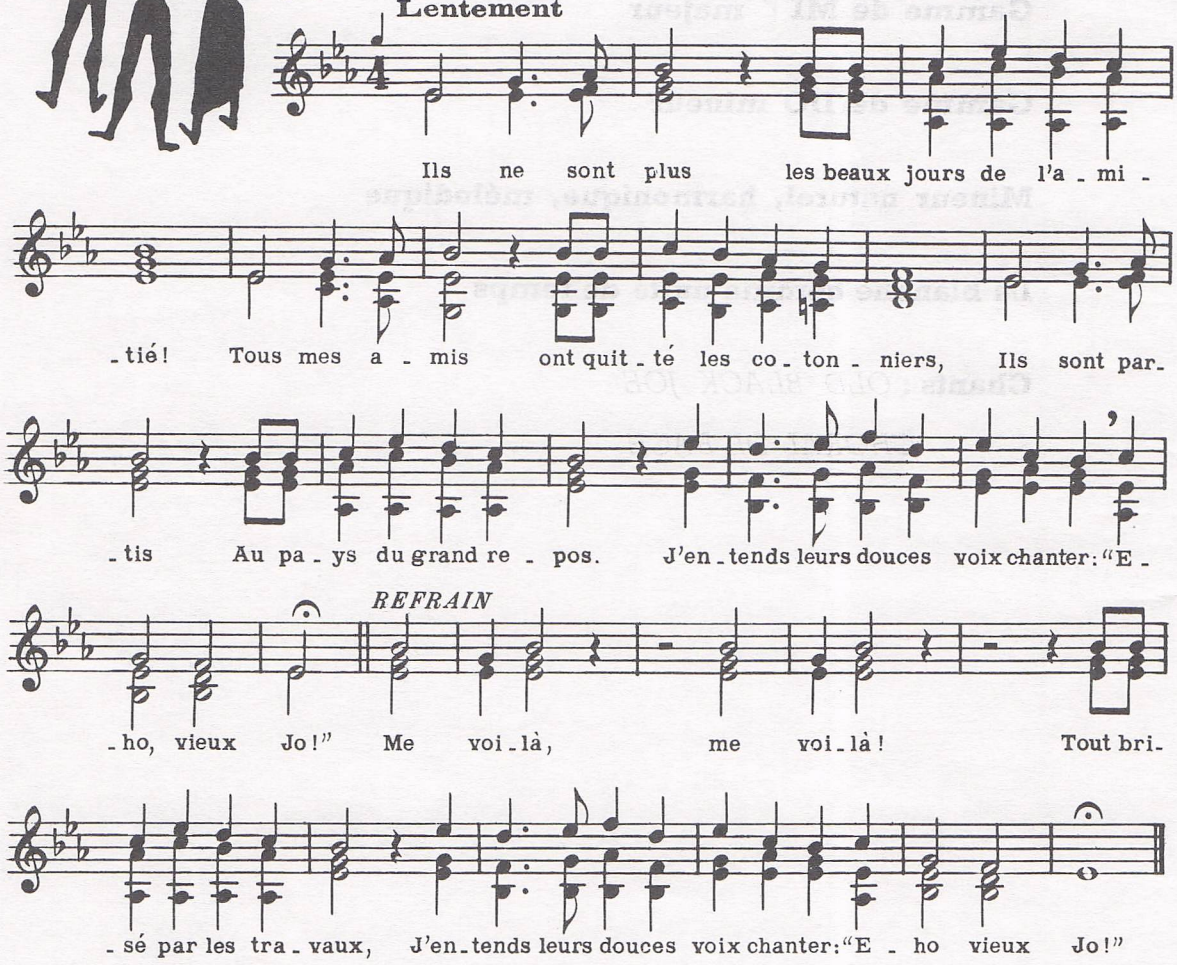
OLD BLACK JOE

LE VIEUX JO



Harmonisation de G. DARCY

Lentement



2

Pourquoi pleurer,
Quand mon cœur est toujours gai ?
Pourquoi gémir ?
Ils ne peuvent revenir,
Depuis longtemps
Ils sont tous partis là-haut !
J'entends...

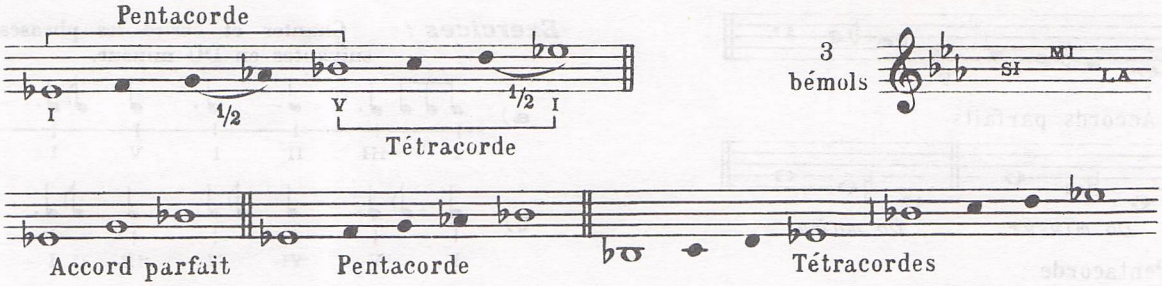
3

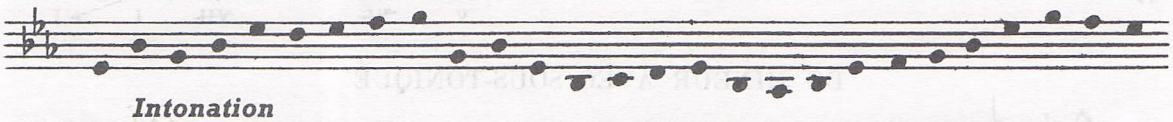
Où sont-ils donc
Les amis qu'on aimait tant,
Et ces enfants
Qu'on berçait si doucement ?
Ils sont heureux
Près d'eux je serai bientôt
J'entends...

(1) Extrait du recueil « Claire-Joie » avec autorisation des Éditions « Presses d'Ile-de-France », Paris.

GAMME DE MI♭ MAJEUR

Cette gamme a des bémols. Pourquoi ? (Revoir page 37.)
Elle commence par un MI♭.



Lecture rapide Répéter trois fois de suite les notes portant un bémol.

Intonation

② CHORAL de J.S. BACH (1)
Texte de J. TOURNIER

Re - ten - tit par - tout ta gloi - re, Par -
Cha - que jour la conte à l'au - tre, A

tout je con - nais l'œu - vre de tes mains, En tout vi - sage, en tous - che - mins;
l'au - tre nuit — la con - te l'au - tre nuit, Sans fin le temps nous

en — instruit, La feuille et le ro seau, L'é - toile et le ruis - seau, La

pluie, le vent, l'her - be des champs, l'homme et l'en - fant, Tout plie sous tes com - man - de - ments.

③ CANON

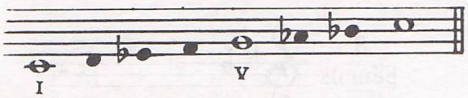
En - tends - tu de l'a - lou - et - te, Sa - lu - ant la pâ - que -

- ret - te, Le jo - li ti - ou li - ret - te ? Le prin - temps gai nous re - vient.

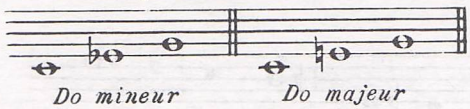
(1) Extrait du recueil « Dizains 2 ». Dix chorals de Bach adaptés par C. Geoffray, avec autorisation des Éditions « Presses-d'Ile-de-France », Paris.

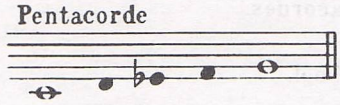
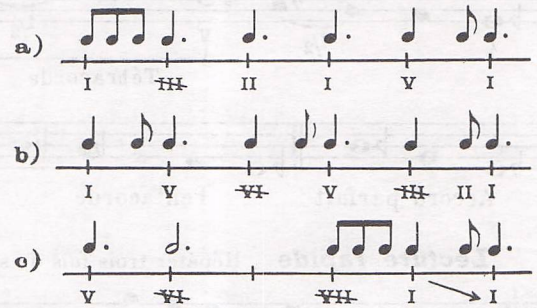
GAMME DE DO MINEUR

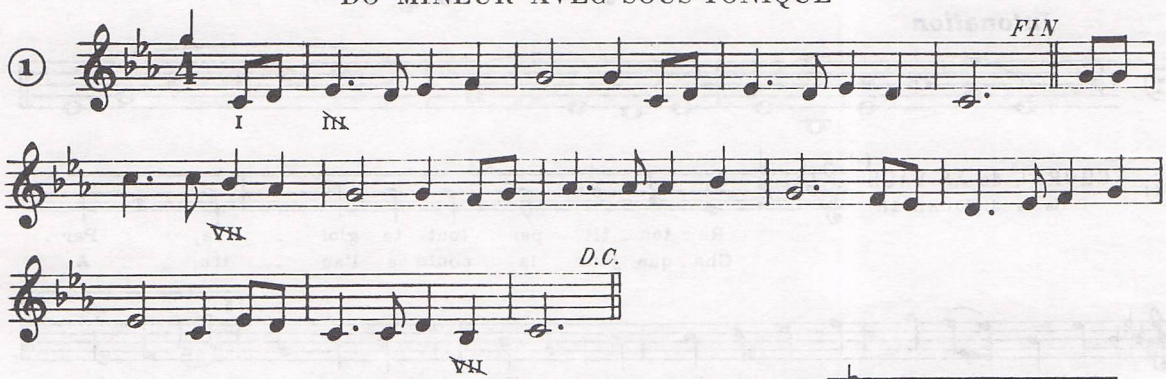
Comme la gamme de Do majeur, elle a DO pour tonique. Mais, relative de la gamme de MI♭ majeur, elle a trois bémols.

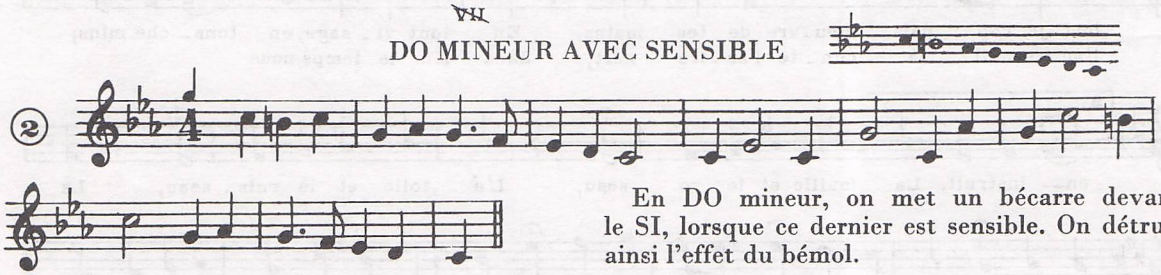


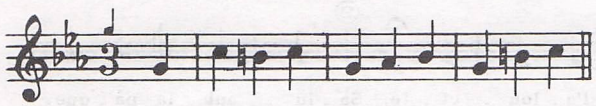
Accords parfaits



Pentacorde

Exercices : **Chanter et écrire les phrases suivantes en DO mineur.**

DO MINEUR AVEC SOUS-TONIQUE



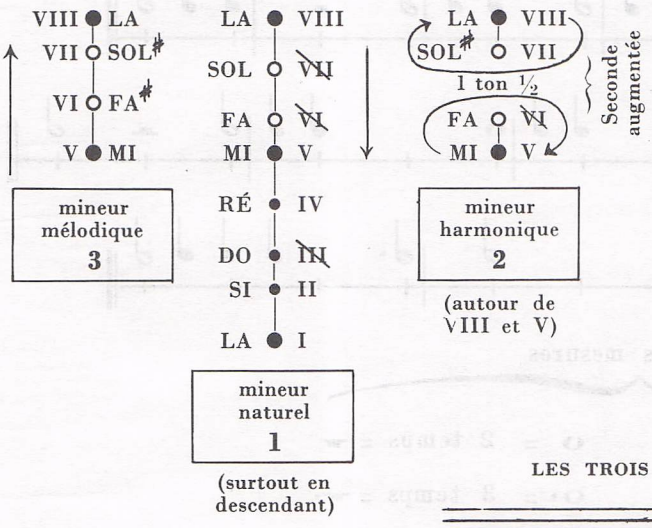
DO MINEUR AVEC SENSIBLE

En DO mineur, on met un bécarre devant le SI, lorsque ce dernier est sensible. On détruit ainsi l'effet du bémol.

Altérations accidentelles : On appelle ainsi les dièses ou bémols ou bécarres qui ne figurent pas à la clé. Ils ne valent que pour la mesure où ils sont placés.

Dans cet exemple, le SI est bémol à la clé, mais à la deuxième mesure l'effet du bémol est annulé par le bécarre, le SI est naturel ; à la troisième mesure, l'effet du bécarre a cessé, le SI redevient bémol ; il sera de nouveau naturel à la quatrième mesure.

Nous sommes en DO mineur : le SI♮ (naturel) est « sensible » ; le Si♭ est « sous-tonique ».

Sensible et sous-tonique : Chantez la phrase ci-dessous une fois avec le SI comme sous-tonique, une seconde fois avec le SI comme sensible.

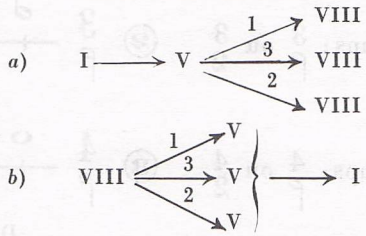
LES TROIS ASPECTS DE LA GAMME MINEURE



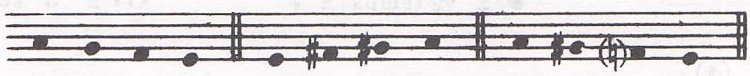
Nous savons déjà (voir p. 34) qu'en mineur le septième degré peut être *sous-tonique* ou *sensible*, ce qui donne déjà deux aspects à la gamme mineure. (Voir p. 48, avec la gamme de DO mineur).

Le VI^e^ degré, lorsque le VII^e^ est sensible, peut aussi être un demi-ton plus haut, comme en majeur, ce qui donne une troisième sorte de gamme mineure.

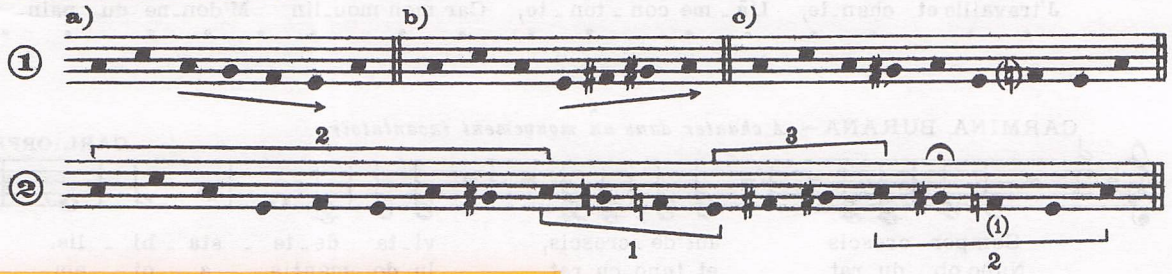
Exercices sensoriels :



c) Monter la gamme en mineur mélodique, redescendre en mineur naturel.

LES TROIS TÉTRACORDES DE « LA MINEUR »

naturel (1) **mélodique (3)** **harmonique (2)**

Le tétracorde mélodique en mineur est le même qu'en majeur.

Intonation en LA mineur.

LA SECONDE AUGMENTÉE : 2 +

Dans le mineur harmonique, entre VI et VII on trouve un intervalle de un ton et demi. C'est une seconde augmentée (2)***. On la chiffre 2 +.***

Seconde mineure : 2
½ ton = MI - FA

Seconde majeure : 2
1 ton = MI - FA#

Seconde augmentée : 2 +
1 ton ½ = FA - SOL#

Exercices :

146. Écrire les notes des trois gammes mineures de MI.

147. Trouver les secondes augmentées des gammes de SI mineur, RÉ mineur, DO mineur, SOL mineur.

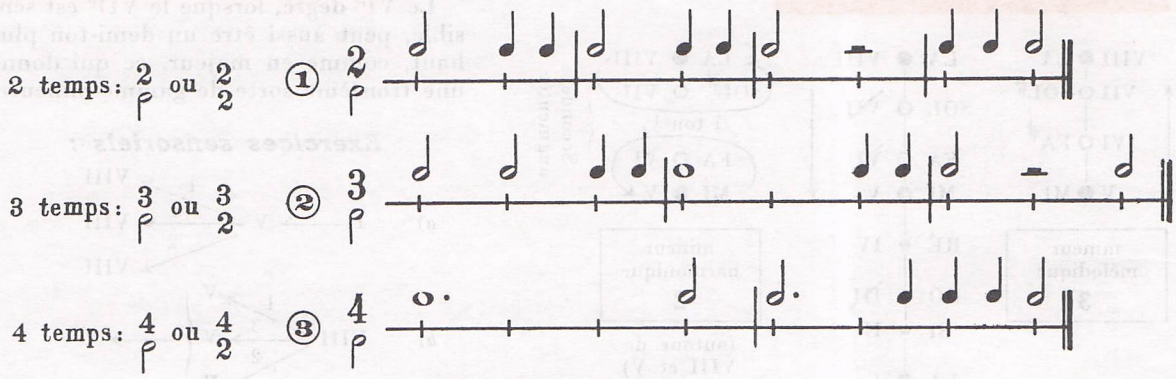
148. Chiffrer les secondes de (2) .

(1) Pour chanter ce FA juste, il faut penser le MI.

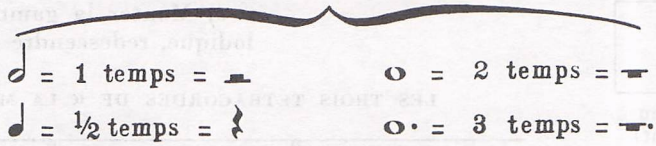
(2) La seconde augmentée est difficile à chanter. Pour la chanter juste en montant, il faut penser le I tout en chantant le VI, afin d'imaginer le VII sous la tonique. En descendant, il faut penser le V, afin d'imaginer la sus-dominante juste au-dessus.

LA BLANCHE COMME UNITÉ DE TEMPS

Parfois, pour marquer des mouvements plus lents, plus amples, on utilise comme unité de temps la blanche, que l'on retrouve dans des mesures à 2, 3, ou 4 temps.



Dans ces mesures



④ AIR DU MEUNIER — HÉROLD (1791-1833)

Sur la ri - viè - re, Com_me mon pè - re, Je suis meu_nier. De mon mé - tier.
J'travaille et chan_te, L'â - me con - ten - te, Car mon mou_lin M'don_ne du pain.

CARMINA BURANA — *A chanter dans un mouvement incantatoire* — CARL ORFF

Semper crescis aut de_crescis, vi_ta de_te - sta - bi - lis.
Nunc ob - du_rat et tunc cu_rat lu_do mentis a - ci - em.

E_ge - sta_tem, po_te - sta_tem dis_sol - vit ut gla_ci - em.

(Extrait des Carmina Burana, de Carl Orff, partition Ed. Schott, nº 4425, avec autorisation des Éditions B. Schott's Söhne, Mayence, Allemagne.)

Cet air est le même que celui de la page 13. Seule, l'écriture diffère. Page 13, l'unité de temps est la noire ; ici, l'unité de temps est la blanche. Dans les deux cas nous sommes en binaire et en mesure à trois temps. Comparez.

Exercices : **149. Ecrire ④ en 2/♩ (les noires deviennent croches).**
150. Ecrire ② de la page 34 en mesure à 2/2.

HUITIÈME CYCLE

Gamme de LA♭ majeur

Gamme de FA mineur

Triolet, Duolet

Accord de Dominante

Chants : *LA DAME AU MIROIR*

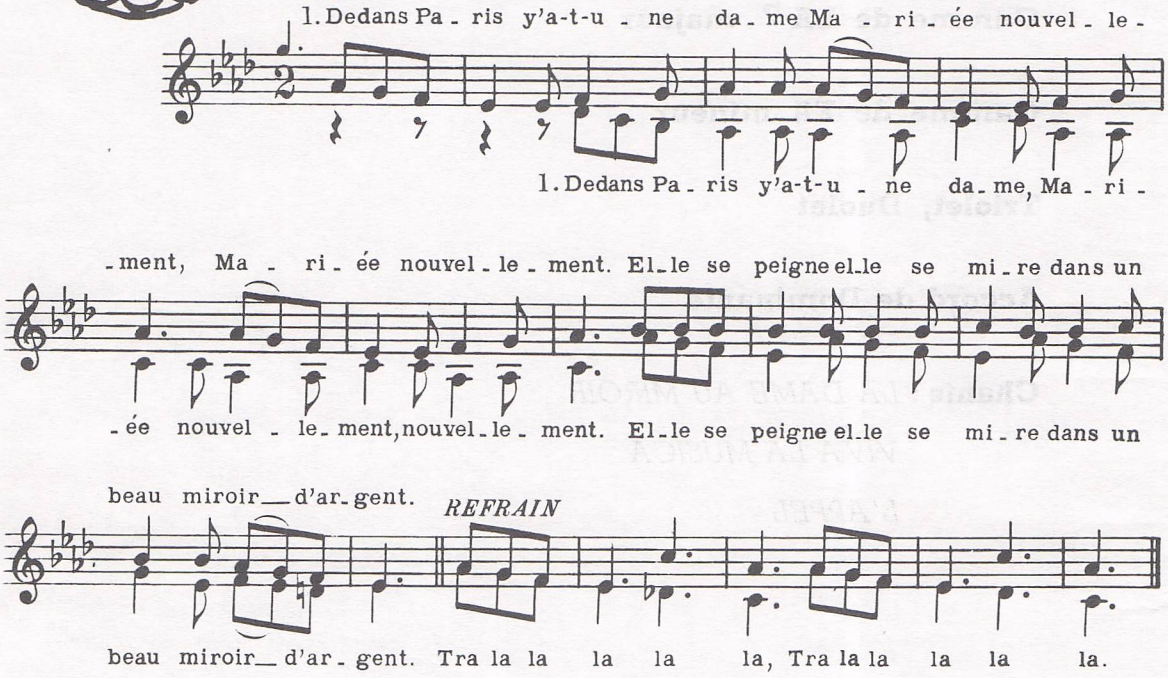
VIVA LA MUSICA

L'APPEL

INITIATION PAR LE DISQUE et HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE : ***L'Ouverture***

MUSIQUE DRAMATIQUE : ***L'Oratorio, La Cantate civique***

LA DAME AU MIROIR

2

— Madam' vous êtes un peu brune
Çà vous va passablement.
— Ah ! Si je savais être laide
Je maudirais mes parents.

3

Je maudirais père-z-et mère,
Mon mari premièrement. »
Son mari qui est à la porte
Entend le beau compliment.

4

— Taisez-vous donc, petite sotte,
Ne vous glorifiez pas tant.
Madame, quand je vous ai prise
Vous n'en disiez pas autant.

5

Vous n'aviez qu'une robe noire
Cousue avec du fil blanc,
Mais à présent, robe sur robe
Et souliers brodés d'argent.

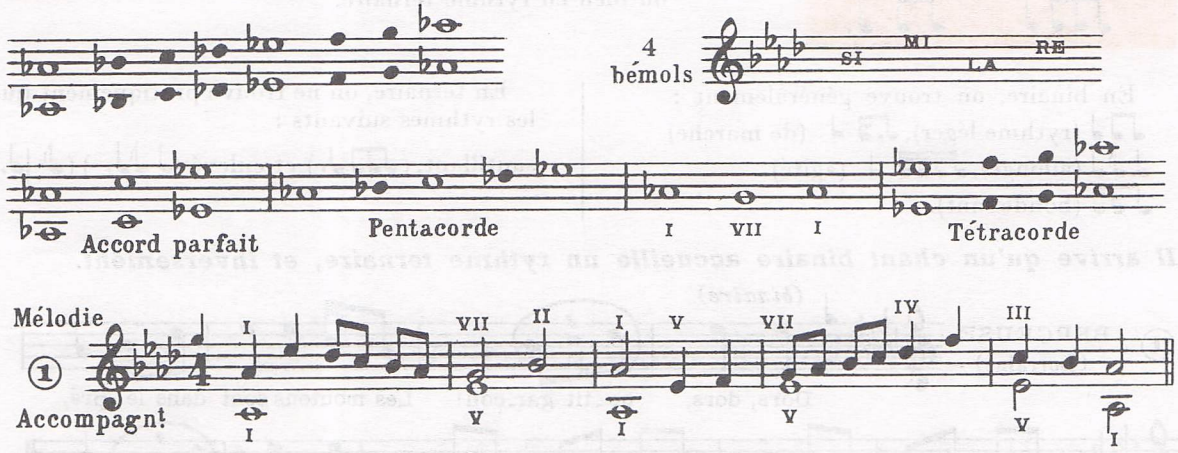
6

Et quand Madam' va à la messe,
Lui faut quatre de nos gens :
Un porte la queue de sa robe,
Un autre porte ses gants.

7

Le troisièm' conduit la voiture,
L'autre range les paysans.
Rangez-vous donc, paysans, paysannes,
Que Madame aille à son banc.

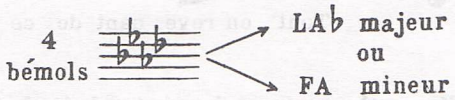
GAMME DE LA ♭ MAJEUR



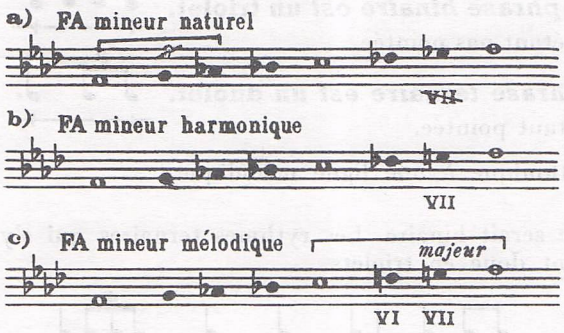
Exercices : **151. Chiffrer les intervalles de la ligne mélodique ①**

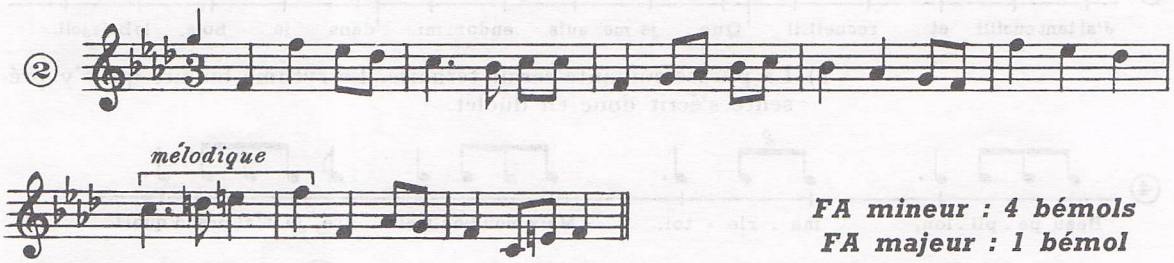
152. A partir de ①, écrire une seconde mélodie dans laquelle les notes chiffrées seront les mêmes, afin que l'accompagnement sur I-V puisse convenir. Utiliser les intervalles de 5, 4 et 3.

GAMME DE FA MINEUR



LA♭ majeur et FA mineur sont des gammes relatives.



En voyant les 4 bémols à la clé, comment pouvez-vous déterminer si le morceau est en LA♭ majeur ou en FA mineur ?

FA mineur : 4 bémols
FA majeur : 1 bémol

Exercices : **153. Ecrire ② en FA majeur.**

154. Ecrire ② en SOL mineur.

TRIOLET, DUOLET

Nous savons qu'un chant est ou bien en rythme binaire ou bien en rythme ternaire.

En binaire, on trouve généralement :
(rythme léger), (de marche)
(allongé), (agité)
(bondissant).

En ternaire, on ne trouve pratiquement que les rythmes suivants :
sautillant, ( ) et enlevé ( ) ( )

Il arrive qu'un chant binaire accueille un rythme ternaire, et inversement.

① BERCEUSE (Lorraine) *(binaire)*

Dors, dors, pe-tit gar-çon ! Les moutons sont dans le pré,
Les agneaux à la maison, Dors, pe-tit ange a-do-ré, Dors, dors petit garçon !

② *(ternaire)*

Tout en reve-nant de ce pa-ys, Je passais la fo-rêt, Les oiseaux j'entendis.

I. ***Un rythme ternaire introduit dans une phrase binaire est un*** **triolet.**
On l'écrit surmonté d'un 3, la noire qui suit n'étant pas pointée.

II. ***Un rythme binaire introduit dans une phrase ternaire est un*** **duolet.**
On l'écrit surmonté d'un 2, la noire qui suit étant pointée.

Ces introductions donnent de la souplesse rythmique à une ligne mélodique.

PHRASES RYTHMÉES. — *a*) La phrase suivante serait binaire. Les rythmes ternaires qui s'y présentent s'écrivent donc en triolets.

③ J'ai tant cueilli et recueil-li | Que je me suis endor-mi | dans le bois, le bois joli.

b) La phrase suivante serait ternaire. Le rythme binaire qui s'y présente s'écrit donc en duolet.

④ Beau pa-pil-lon, ma-rie-toi. — Mais mon bon maî-tre, je n'ai pas d'quoi !

Exercices : **155. Inventer sur le pentacorde une mélodie pour ④. Commencer par III. Finir sur la tonique. L'écrire en LA♭ majeur.**

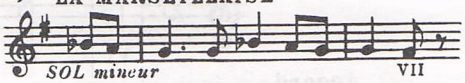
156. Rythmer en binaire avec deux triolets la phrase suivante : L'autre jour, dans une sente, je rencontre mon berger (10 pulsations).

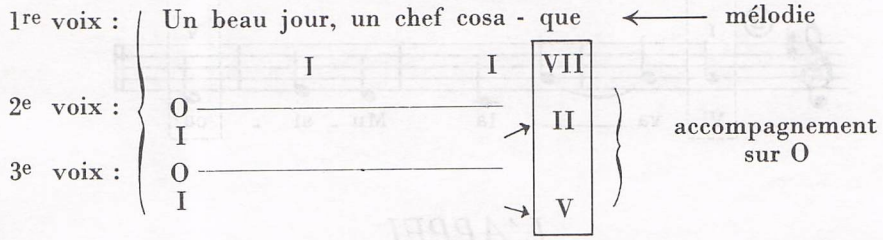
SUS-TONIQUE II
SENSIBLE VII
DOMINANTE V

Nous savons déjà que la dominante a une fonction de demi-repos. Nous avons vu aussi que la sus-tonique peut jouer un rôle semblable.

Sur la sensible la mélodie peut également marquer un demi-repos.

a) STENKA RAZINE

b) LA MARSEILLAISE

Dominante, sensible et sus-tonique se complètent dans le demi-repos mélodique.



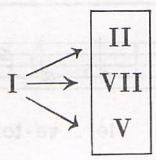
En fin de phrase, on obtient un accord agréable, donnant une impression de repos parfait, de détente heureuse.

Conclusion : a) Le demi-repos sur sus-tonique ou sensible sous-entend celui sur dominante.

b) Un repos sur dominante peut s'enrichir à l'aide de la sensible et de la sus-tonique.

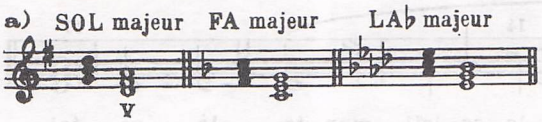
On peut parler aussi de la *fonction dominante* de la sensible ou de la sus-tonique. Fonction dominante est synonyme de demi-repos.

L'ACCORD PARFAIT DE DOMINANTE

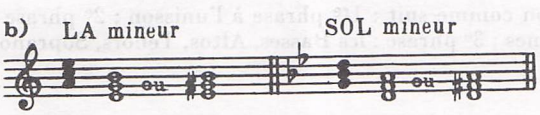


Nous connaissions l'accord parfait de tonique.

Voici maintenant l'accord parfait de dominante, formé par la dominante, la sensible et la sus-tonique.

a) SOL majeur FA majeur LA♭ majeur

En majeur, cet accord est majeur.

b) LA mineur SOL mineur



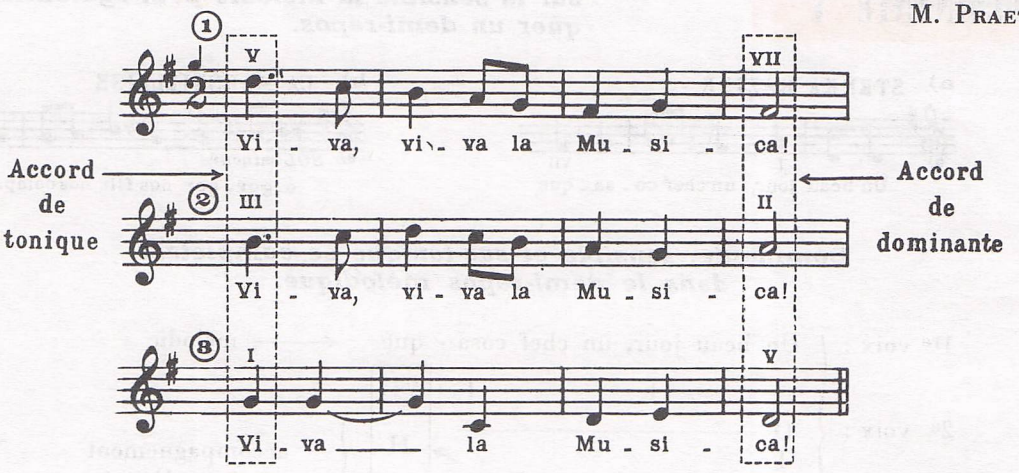
En mineur, cet accord est mineur si le 7e degré est sous-tonique ; il est majeur si le 7e degré est sensible.

Exercices :

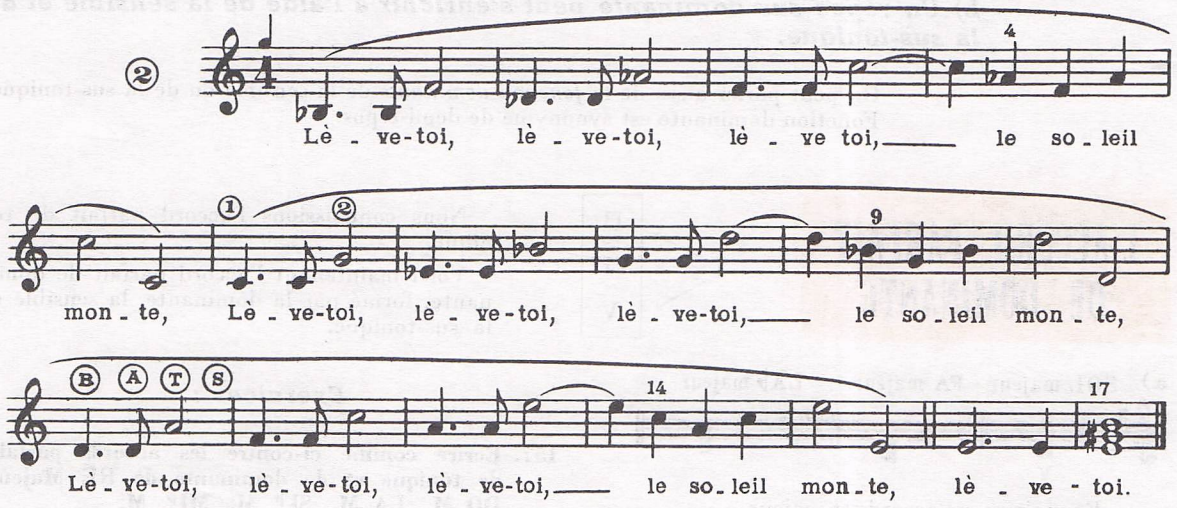
157. Ecrire comme ci-contre les accords parfaits de tonique et de dominante de RÉ Majeur, DO M., LA M., SI♭ M., MI♭ M.

158. Ecrire comme ci-contre les accords parfaits de tonique et de dominante de FA mineur, RÉ m., DO m., MI m., SI m., FA♯ m.

VIVA LA MUSICA !

M. PRAETORIUS

L'APPEL

Musique de M. SPITTA
Texte de M.C.

(De quintes en tierces majeures et mineures,
de tonique en tonique, de mineur en majeur)

A 4 voix mixtes, ce chant peut être exécuté en canon comme suit : 1re phrase à l'unisson ; 2e phrase : ① départ des voix d'hommes, ② départ des voix de femmes ; 3e phrase : les Basses, Altos, Ténors, Sopranos partent successivement à un temps d'intervalle.

Exercices : **159. Chiffrez toutes les quintes, tierces et octaves de l'APPEL. Indiquez les accords des mesures 4, 9, 14, 17.**

160. Indiquez les tonalités par lesquelles débute chacune des trois grandes phrases.

TABLEAU RÉCAPITULATIF POUR L'ÉTUDE DES TONALITÉS

(Majuscules = Majeur ; minuscules = mineur)

Pages	M	m	
6	FA		Accord parfait
7	FA	ré	
8		ré	
9	SOL		
10	FA		
12		mi	Pentacorde
13		ré, la	
14		mi	
15		si, fa♯	
16		mi	
18	MI		Gammes majeures avec ♯
19	DO, SOL		
20	DO		
21	DO		
22	LA		
23	DO, SOL		
24		la	
26	LA		
27	LA, RÉ		
28		la, sol	Gammes mineures avec ♯
29		mi	
30	DO	mi	
32	SI♭		Gammes relatives avec ♭
33	FA, SI♭	ré, sol	
	MI♭,	do	
34		sol	
35	SI♭		
36	SI♭	sol	
37♭	gamme ♭		
38♯	gamme ♯		
40	SOL		Gammes majeures ♯ ♭
41	SOL		
44	FA		
46	MI♭		Gammes
47	MI♭		
48		do	
49		la	
50	SOL	ré	
52	LA♭		Gammes
53	LA♭	fa	
54	LA♭		
56	SOL	si♭	

M	m	Pages
DO		19, 20, 21, 23, 30
SOL		9, 19, 23, 40, 41, 50, 56
RÉ		27
LA		22, 26, 27
MI		18
	la	13, 24, 28, 49
	mi	12, 14, 16, 29, 30
	si	15
	fa♯	15
FA		6, 7, 10, 33, 44
SI♭		32, 33, 35, 36
MI♭		33, 46, 47
LA♭		52, 53, 54
	ré	7, 8, 13, 33, 50
	sol	28, 34, 36
	do	33, 48
	fa	53
	si♭	56

Breughel de Velours. — L'ouïe (détail)

(Musée de Saint-Germain-en-Laye.) (Cliché *Archives Photographiques.*)

DEUXIÈME PARTIE

La Musique

aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles

Les grandes formes
Les grands Maîtres
Les principales œuvres

Aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles la musique évolue dans un sens différent des époques précédentes ; la musique vocale perd sa première place ; un cycle musical est révolu. On s'engage dans des voies nouvelles : le cycle instrumental commence, ce qui va permettre à la musique dramatique (opéra, oratorio), issue de la polyphonie vocale, de grandir et s'affirmer. Musique instrumentale et musique dramatique seront les centres d'intérêt de ces deux siècles de notre histoire musicale.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

(pages 62 à 115)

1650. — La musique instrumentale est encore bien hésitante. On commence à composer pour l'orgue. A peine parle-t-on du clavecin. Les violes attendent toujours les violons. On ne peut citer ni grands maîtres ni grandes œuvres.

1750. — Mort de Jean-Sébastien BACH.

Un siècle plus tard le visage du monde musical est complètement changé. En cent ans une véritable révolution s'est accomplie :

1. — On parle de la **Sonate,** du **Concerto,** de la **Suite,** de la **Symphonie,** de **l'Ouverture.** La musique instrumentale possède dès lors ses *grandes formes* comme la musique vocale avait eu ses organa, ses motets, ses chansons polyphoniques.

a) *Qu'est-ce qu'un concerto?*

b) *Qu'est-ce qu'un motet?*

2. — Des instruments mieux conçus permettent aux compositeurs de s'exprimer librement, sans contrainte : le clavecin, l'orgue, le violon règnent en maîtres et l'heure des virtuoses et des solistes a sonné.

c) *Rappelez les instruments utilisés au Moyen-Age et à la Renaissance.*

3. — De grands maîtres ont déjà accompli une œuvre considérable ou s'apprêtent à entrer dans ce vaste monde en mouvement : COUPERIN, BACH, VIVALDI, HAENDEL, RAMEAU, précèdent MOZART, HAYDN, BEETHOVEN.

d) *Citez cinq grands maîtres du Moyen-Age et de la Renaissance.*

LA MUSIQUE DRAMATIQUE

(pages 117 à 140)

1600. — L'aube du XVII^e^ siècle voit la naissance de la musique dramatique, c'est un événement considérable.

a) C'est d'abord l'**opéra** ou théâtre musical. Le premier chef-d'œuvre, l'ORFEO de MONTEVERDI, créé à Venise, permet tous les espoirs. Italiens, Français, Anglais, Allemands, s'engagent résolument dans les voies nouvelles.

e) *Que trouve-t-on dans un opéra?*

b) A peu près en même temps apparaît l'**oratorio** ; là encore l'Italie fait figure de précurseur avec CAVALIERI.

1791. — Mort de MOZART.

En deux siècles, la musique dramatique a gagné l'Europe entière : LULLY, PURCELL, GLUCK, RAMEAU, MOZART pour l'opéra, SCHUTZ, BUXTEHUDE, CARISSIMI, HAENDEL, HAYDN, pour l'oratorio, ont composé des centaines d'œuvres que l'on applaudit toujours avec enthousiasme.

C'est dire l'importance des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles dans le genre instrumental et le genre dramatique.

TABLEAU I — La Musique Instrumentale aux XVII[e] et XVIII[e] siècles

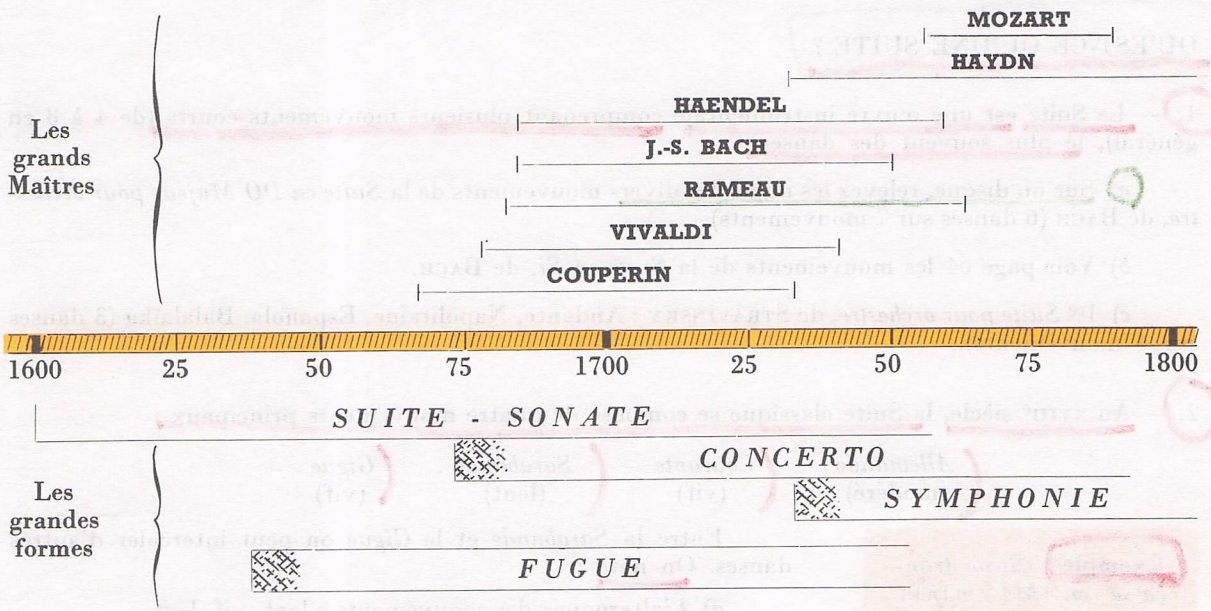
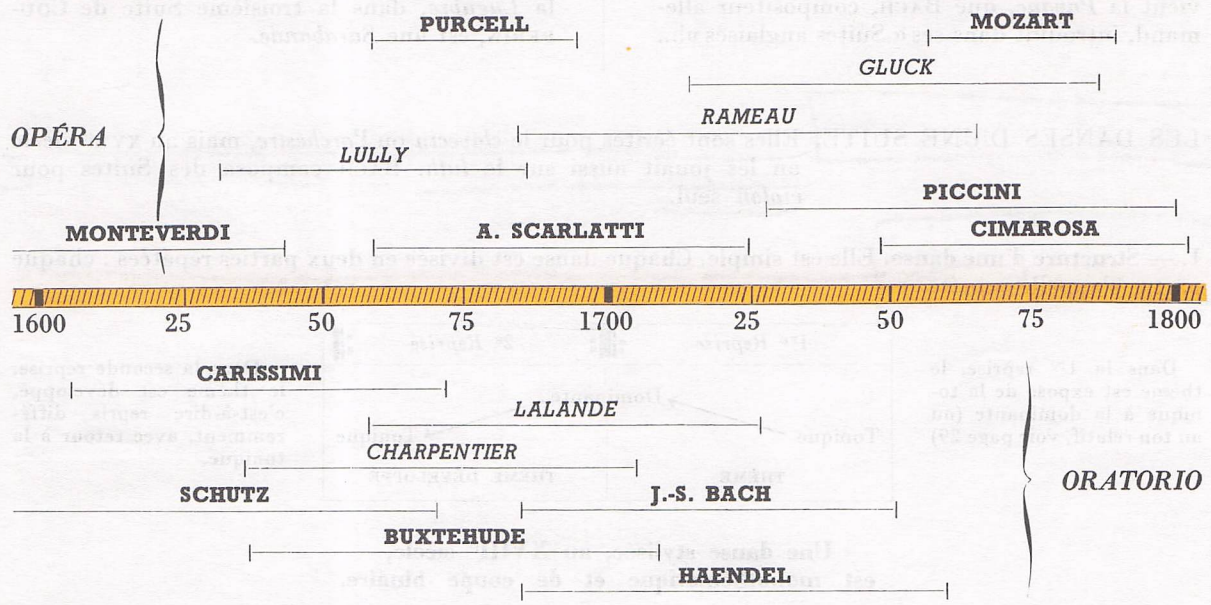


TABLEAU II — La Musique Dramatique aux XVII[e] et XVIII[e] siècles



LA SUITE INSTRUMENTALE

C'est la première grande forme instrumentale

QU'EST-CE QU'UNE SUITE ?

1. — La **Suite** est une œuvre instrumentale comprenant plusieurs mouvements courts (de 4 à 8 en général), le plus souvent des danses.

a) Sur un disque, relevez les noms des divers mouvements de la *Suite en DO Majeur pour orchestre*, de BACH (6 danses sur 7 mouvements).

b) Voir page 64 les mouvements de la *Suite en Si*, de BACH.

c) 1re *Suite pour orchestre*, de STRAVINSKY : Andante, Napolitaine, Española, Balalaïka (3 danses sur 4 mouvements).

2. — Au XVIIIe siècle, la Suite classique se compose de quatre mouvements principaux :

Allemande	*Courante*	*Sarabande*	*Gigue*
(modéré)	(vif)	(lent)	(vif)

Exemple : *Suite française en MI majeur pour clavecin*, de BACH

Entre la *Sarabande* et la *Gigue* on peut intercaler d'autres danses. On note :

a) L'alternance des mouvements : lent, vif, lent...

b) L'unité de ton : toutes les pièces sont dans le même ton.

3. — Quelques remarques :

L'orthographe française prévaut : la *pavana* espagnole ou *padouenne* italienne devient la *Pavane*, que BACH, compositeur allemand, introduit dans ses « Suites anglaises »!...

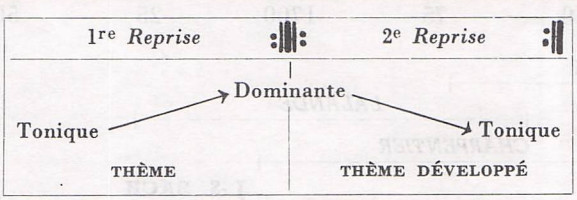
Souvent, les noms de danses disparaissent sous des titres allusifs, évocateurs : la *Lugubre*, dans la troisième Suite de COUPERIN, est une *Sarabande*.

LES DANSES D'UNE SUITE

Elles sont écrites pour le *clavecin* ou l'*orchestre*, mais au XVIIe siècle on les jouait aussi sur le *luth*. BACH composa des Suites pour *violon* seul.

1. — **Structure d'une danse.** Elle est simple. Chaque danse est divisée en deux parties répétées : chaque partie s'appelle *reprise*.

Dans la 1re reprise, le thème est exposé de la tonique à la dominante (ou au ton relatif, voir page 29)



Dans la seconde reprise, le thème est développé, c'est-à-dire repris différemment, avec retour à la tonique.

Une danse stylisée, au XVIIIe siècle, est monothématique et de coupe binaire.

2. — Les danses sont des **danses stylisées**, c'est-à-dire des danses populaires que les compositeurs ont affinées, parées d'une harmonie, d'une orchestration, etc. *On les écoute, on ne les danse plus.* Nous verrons page 75 comment le Branle du Poitou devint ainsi le Menuet.

Exemples :
Polonaise de la Suite en Si, de BACH.
Gavotte en La, de RAMEAU, page 66.

3. — **Le double.** Certaines danses sont suivies d'un double. *Le double est une reprise variée de la danse.* Parfois on trouve plusieurs doubles. Le plus souvent, après le double on reprend la danse première sans faire les reprises, ce qui donne l'impression d'une pièce importante en forme de tryptique.

Danse *Double* *Danse* (sans les reprises)

Exemple :
Suite en Do, de BACH.

4. — **La seconde danse.** Il ne faut pas la confondre avec le *double*. C'est une danse de même nom que la première. Dans une même Suite on trouve ainsi deux gavottes successives ou deux bourrées (*Suite en Do* de BACH). Les thèmes sont différents et la seconde danse a un caractère plus intime : on la joue avec un nombre plus réduit d'instruments. Souvent on reprend la première pour conclure :

1re *Danse* 2e *Danse* 1re *Danse* (sans reprises)

QUELQUES DANSES.

Chaque danse se caractérise par son mouvement, sa mesure, son rythme.

DANSES : d'allure grave	d'allure modérée	d'allure vive
La **Sarabande :** origine espagnole. La plus majestueuse. 3 temps.	**L'Allemande :** à 4 temps. Elle débute par une anacrouse. On ignore ses origines. Elle se trouve souvent au début d'une Suite.	La **Gigue** : conclut souvent une Suite (BACH, HAENDEL). Vient d'Irlande ; danse sautée à 2, 3 ou 4 temps.
La **Pavane :** Marchée à 2 temps. Origine espagnole ou italienne. Louis XIV lui préféra la **Courante.**	Le **Menuet :** voir page 75.	La **Courante :** vient après l'Allemande dans une Suite. 3 temps. Dansée à pas sautés. Débute par une anacrouse.
La **Chaconne** et la **Passacaille :** sont des danses graves. On les rencontre rarement dans les Suites. Elles sont construites sur un motif répété obstinément.	La **Polonaise :** Danse marchée à 3 temps venue de Pologne, plus ancienne que la Mazurka	La **Bourrée :** populaire à 3 temps (Auvergne), savante à 2 temps.
	La **Gavotte :** Danse bretonne à 2 ou 4 temps.	Le **Passepied :** se rapproche de la Bourrée et du Menuet (3/8).
	La **Forlane :** populaire dans les bals vénitiens, à 6/8 :	La **Gaillarde :** 3 temps.
	La **Musette :** Elle tient son nom de l'instrument sur lequel on la jouait, la musette, sorte de cornemuse. 3 temps avec pédale de basse.	Le **Tambourin :** d'origine provençale à 2 temps avec accompagnement rappelant le tambourin (sorte de tambour très allongé).

Jean-Sébastien BACH *(Allemagne)* *1685-1750*

2e SUITE POUR ORCHESTRE EN SI MINEUR

LE COMPOSITEUR.

Nous connaissons bien Jean-Sébastien BACH et nous le retrouverons souvent cette année.

On distingue trois périodes dans sa vie à partir de son installation à Weimar en 1703 (il avait 18 ans).

	Naissance à Eisenach (Thuringe)		1685	
①	Au service du Duc de Weimar	W E I M A R	1703 1707	Œuvres pour orgue Cantates religieuses Cantates profanes *Suites françaises pour clavecin*
②	Au service du prince de Cothen	CO-THEN	1717 1723	2 *Suites pour orchestre* *Suites anglaises pour clavecin* 6 Concertos Brandebourgeois
③	Cantor à Thomasschule de Leipzig (assure la musique dans l'église)	L E I P Z I G	1747	Passion selon St-Jean 2 *Suites pour orchestre* Passion selon St-Matthieu Messe en Si mineur Variations Goldberg pour clavecin Offrande musicale l'Art de la fugue
	Reçu à Berlin par Frédéric II			
	Meurt à Leipzig		1750	

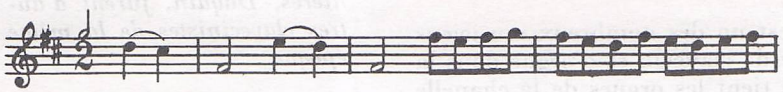
LES SUITES POUR ORCHESTRE.

BACH a composé 4 Suites pour Orchestre : la première en DO Majeur, la deuxième en SI mineur et les deux dernières en RÉ majeur. Ces Suites débutent toutes par une « Ouverture » (page 112) constituant une partie importante de chacune.

La Deuxième Suite en Si mineur. — Ecrite pour un petit groupe d'instruments (clavecin, violoncelle, 2 altos, 2 seconds et 2 premiers violons, une flûte), elle allie la mélancolie la plus expressive (*Ouverture*, par exemple) à la bonhommie la plus franche (dernier mouvement : *Badinerie*). Suite, elle offre cependant quelques particularités du concerto : la flûte y fait souvent office de soliste, dans le rondeau en particulier.

Voici les différents mouvements. Pour l'étude de certains d'entre eux se reporter aux pages indiquées.

1° **Ouverture** (page 112).

2° **Rondeau :** le refrain est exposé par la flûte et le premier violon.

Dans le second couplet la flûte se détache nettement pendant un court instant.

Apprenez à écouter :

a) *Combien de fois revient le thème principal ou refrain?*

b) *Revient-il toujours dans la même tonalité?*

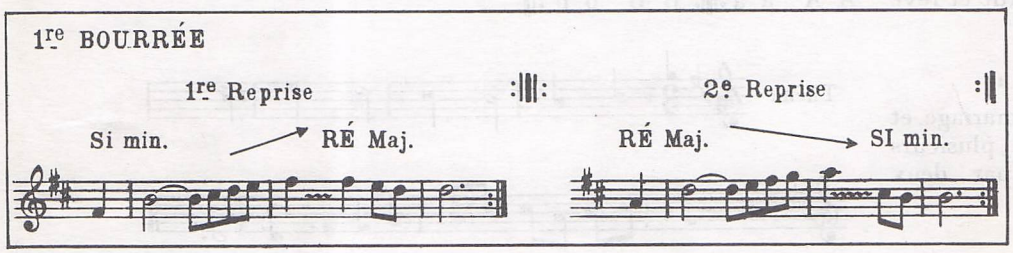
c) *Est-il répété la première fois?*

3° **Sarabande :** c'est le mouvement lent de cette suite :

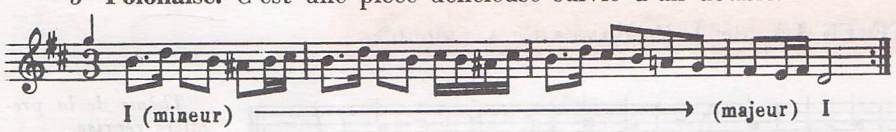
Ici le thème va de la tonique à la dominante.

4° **Bourrées.** — Deux bourrées se succèdent, c'est le principe de la *seconde danse*. On reprend la première pour conclure.

a) *Bourrée à 2 ou 3 temps?*

b) *Levez la main à chaque fin de phrase. Suivez les répétitions.*

c) *Levez la main à la reprise de la première danse après la fin de la deuxième bourrée.*

5° **Polonaise.** C'est une pièce délicieuse suivie d'un double.

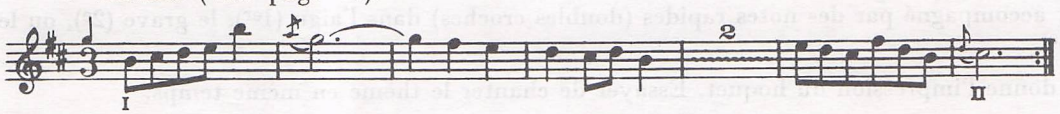


Dans la seconde reprise, le thème est repris en majeur puis il réapparaît comme au début pour conclure enfin en Si mineur.

Dans le *double*, il ne reste plus que la flûte et la basse. Dans ce double, le thème principal supporte un autre air : la flûte brode une guirlande de notes sur le thème régulier de la polonaise.

a) *Le thème a 4 mesures. Combien trouvez-vous de mesures dans le développement (deuxième reprise de la danse) ?*

b) *Suivez bien le double. Que fait la flûte? Que joue la basse? Reconnaissez-vous ce thème? A la première reprise suivez la flûte, à la seconde, suivez la basse.*

6° **Menuet** (voir page 75).

Le thème est exposé et répété avant d'être développé.

a) *Sur quelle note et quel accord se fait le demi repos en fin de thème?*

b) *Comment Bach développe-t-il le thème? Retrouvez la cellule initiale.*

7° **Badinerie.** — Une page pittoresque conclut la Suite. Elle met en valeur la virtuosité du soliste. Elle rappelle les danses à « galops ».

AUTRES EXEMPLES MUSICAUX

LE RAMAGE, LES AMOURS, L'HYMEN, de J.-F. D'ANDRIEU.

JEAN-FRANÇOIS D'ANDRIEU est un des nombreux musiciens dont s'enorgueillit l'Ecole française de clavecin et d'orgue dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il tient les orgues de la chapelle royale à Paris à partir de 1721 jusqu'à sa mort en 1738. Ce sont surtout ses pièces pour clavecin qui lui valent une place dans l'histoire musicale.

Dans ces trois pièces, les danses disparaissent sous des titres allusifs.

1° *D'Anglebert, Chambonnières, Daquin, furent d'autres clavecinistes de la même époque.*

2° *Trouvez la mesure de chaque pièce. Précisez le mouvement (lent, modéré, vif). Reportez-vous au tableau de la page 63 pour identifier la danse.*

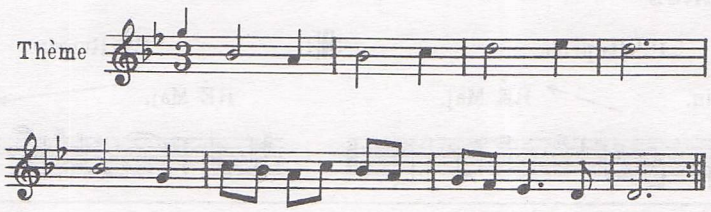
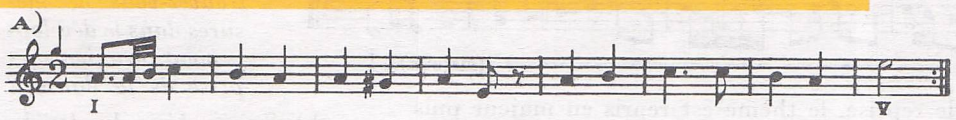
Le Ramage :
C'est l'oiseau qui charme.

Exposition — Développement

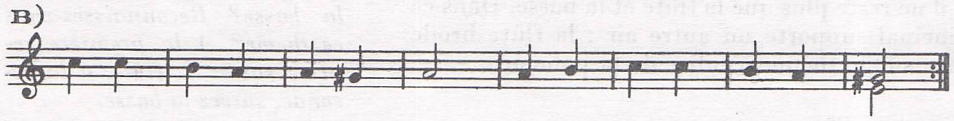
SOL min. ⟶ SI♭ Maj. 𝄆 SI♭ Maj. ⟶ SOL min. 𝄇
du ton mineur au relatif majeur — retour au ton initial

Les Amours :
L'oiseau s'attarde et rêve à ses amours.

A A a a 𝄆 B B b b 𝄇

L'Hymen :
C'est l'heureux mariage, et l'oiseau chante plusieurs fois sa joie par deux doubles.

GAVOTTE DE LA SUITE EN LA, de J.-P. RAMEAU : ses doubles.

Thème de la première reprise.

1^er *double*, 2^e *double*, 3^e *double :* on retrouve le thème sous une forme voisine.



Demi-repos sur l'accord de dominante (voir page 55).

Il est accompagné par des notes rapides (doubles croches) dans l'aigu (1^er), le grave (2^e), ou le médium (3^e).

4^e *double :* donne l'impression du hoquet. Essayer de chanter le thème en même temps.

5^e *double :* 4 notes par temps.

6^e *double :* On retrouve le thème sous la forme B avec des accords puissants sur une basse en doubles croches.

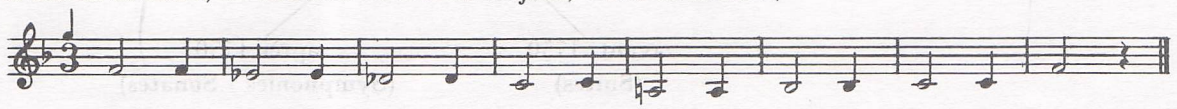
A travers cette simple gavotte, on se rend compte des possibilités qu'offre le double : c'est la variation sous un autre nom.

Purcell : *Angleterre* *1659-1695*

CHACONNE DU ROI ARTHUR

Revoir page 63, et Livre II, page 107.

PURCELL est « le musicien anglais ». Contemporain de Lully il créa l'opéra anglais. Son chef-d'œuvre : *Didon et Enée*. Pour *Le Roi Arthur*, œuvre dramatique racontant la lutte des Bretons contre les envahisseurs saxons, Purcell écrivit de la *musique de scène dans la tradition du masque* (voir page 130) et dans laquelle on trouve cette admirable Chaconne. En voici le thème, *la basse obstinée* :

Cette basse apparaît 16 fois, ce qui donne 16 variations à l'orchestre : 16 fois la mélodie des violons se renouvelle. Ecoutez et suivez la basse, on l'entend 10 fois en majeur, 4 fois en mineur,

puis 2 fois en majeur pour conclure.

a) *Levez la main à la première entrée en mineur.*

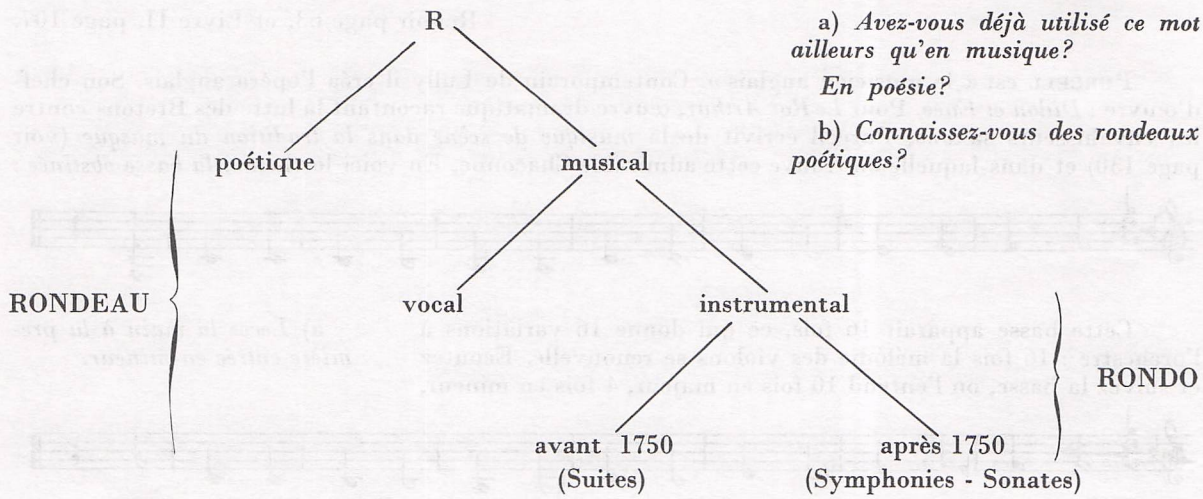
b) *Que remarquez-vous à la quatrième variation? Quel instrument joue la basse ?*

La Viole et la Flûte. Tapisserie Beauvais, XVII^e siècle, d'après Berain

(Cliché *Archives Photographiques.*)

LE RONDO

Qu'est-ce qu'un rondo ? Comment orthographie-t-on ce mot?
Observez bien le tableau ci-dessous :



a) *Avez-vous déjà utilisé ce mot ailleurs qu'en musique?*
En poésie?

b) *Connaissez-vous des rondeaux poétiques?*

Ainsi, un rondeau chanté s'écrit toujours *eau* comme un rondeau poétique. Par contre, pour le rondo instrumental, on utilise l'orthographe française avant 1750 (rondeau) et l'orthographe italienne (rondo) après 1750.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

1° Le rondo est caractérisé par le retour plus ou moins régulier d'un *refrain* que l'on désire et retrouve avec plaisir et qui donne au mouvement un ton souriant, aimable, légèrement populaire, rappelant d'assez loin la chanson. Tout l'art du compositeur est de ramener ce refrain de façon piquante et inattendue.

Écoutez dans cet esprit le Rondo de la Petite Musique de Nuit, de MOZART (Commentaire page 72)

Entre deux refrains se place donc *un couplet.*

2° Le rondo est un mouvement généralement *vif*, parfois modéré, rarement lent. Le plus souvent il suit ou précède un mouvement lent :

Ex. : Ouverture (grave), *rondeau*, sarabande, (*Suite en Si*, de BACH).
Allegro, Andante, Menuet, *rondo* (*Petite Musique de Nuit*, de MOZART).

Il est léger, joyeux, généralement à deux temps.

LE RONDO INSTRUMENTAL

Tous les rondos pour instruments ne sont pas construits de la même façon. Du XVII^e^ au XIX^e^ siècles, ils vont en se compliquant. Il faut distinguer ceux composés avant 1750 et après 1750, cette date n'étant qu'un point de repère approximatif.

I. **Le Rondeau instrumental avant 1750.** Il est simple et court.

C'est l'époque de la « Suite ».

a) Tout tourne autour du *refrain* qui fait ainsi figure de *thème principal ;* le refrain est *répété* au début : ainsi il s'impose à l'oreille, quand il réapparaît on le retrouve comme un ami. Il revient dans la *même tonalité.*

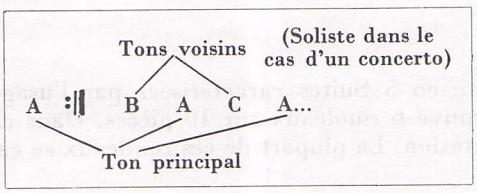
b) Les *couplets* sont *courts* et *peu nombreux :* généralement deux, parfois trois, rarement plus. A travers les couplets on reconnaît des développements du refrain. Ils peuvent évoluer dans des tons voisins du ton principal (dominante ou relatif), mais ramènent le refrain dans le ton primitif.

Dans le rondeau avant 1750 il y a donc unité de thème et de ton.

c) Dans le cas d'un *concerto* (3e mouvement d'un concerto par exemple), *les couplets sont confiés au soliste.*

Exemples : *Concertos* de VIVALDI (voir page 109) ;
Concerto en Mi Majeur pour violon, de BACH (3e mouvement).

En utilisant des lettres : A (refrain) B, C... (couplets) on peut schématiser ainsi le rondeau avant 1750 :



Remarque — L'orthographe française est celle que l'on utilisait jusque là dans le rondeau poétique ou pour les rondeaux chantés du XIIIe siècle (Adam de la Halle).

II. **Le rondo instrumental après 1750.** — A partir de 1750 la musique instrumentale se complique. Les premiers pas sont faits. Les mouvements sont plus longs ; pour un même mouvement on adopte la division en trois parties (exposition des thèmes, développement des thèmes et retour des thèmes) : c'est la *coupe ternaire.* Un second thème aussi important que le premier apparaît : c'est le *bithématisme.* Enfin, dans un même mouvement, on évolue dans de nombreuses tonalités.

C'est l'époque de la sonate et de la symphonie.

Le rondo subit cette influence et l'on remarque :

a) *des couplets plus nombreux ;*

b) un *refrain* subissant des transformations, il revient dans d'autres tonalités. A ce sujet le rondo de la « Petite Musique de nuit » de Mozart est caractéristique ;

c) un second thème prenant une place importante à côté du refrain ;

d) L'orthographe est italienne.

Nous reviendrons à la page 94 sur cette construction du rondo après 1750, au chapitre traitant de la « forme sonate ». Pour l'instant il suffit de pouvoir distinguer par les quelques remarques ci-dessus un rondo de l'époque Mozart d'un rondeau de l'époque Bach. Le schéma ci-dessous y aidera.

1750

	Musique monothématique	Musique bithématique
Refrain	même tonalité	parfois tonalités différentes
Couplets	2 ou 3	nombreux avec un second thème
	VIVALDI, BACH, RAMEAU	MOZART, BEETHOVEN, HAYDN

Un musicien du rondeau : **J.-P. RAMEAU** *1683-1764*

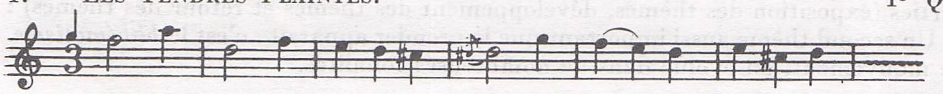
LES SUITES POUR CLAVECIN

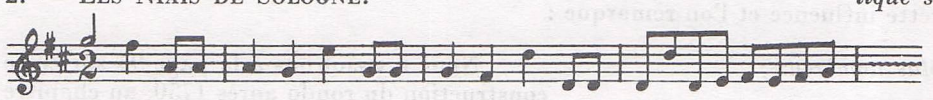
LE COMPOSITEUR.

Aux musiciens germaniques du XVIII[e] siècle, Bach, Haydn ou Mozart, la France oppose un grand nom, celui de JEAN-PHILIPPE RAMEAU. Né en 1683 à Dijon, deux ans avant Jean-Sébastien Bach, il reçut au foyer les premiers éléments de l'instruction musicale et scolaire. Après quelques années très médiocres au collège et un court voyage en Italie, il se consacra entièrement à la musique. Il laissa des pièces pour clavecin, des concerts pour petit orchestre, des opéras-ballets (*Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *les Indes Galantes*), et des écrits théoriques sur l'harmonie et les sciences acoustiques. Il mourut en 1764 (14 ans après Bach).

L'ŒUVRE POUR CLAVECIN. — Elle consiste en 5 Suites caractérisées par l'usage très fréquent du rondeau : dans la seule *Suite en Ré* on trouve 6 rondeaux sur 10 pièces. Dans chacun Rameau utilise très librement la variation et l'ornementation. La plupart de ces rondeaux se cachent sous des titres descriptifs.

LA SUITE EN RÉ. — Voici les 6 rondeaux :

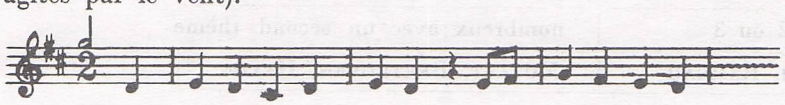
1. — LES TENDRES PLAINTES.

2. — LES NIAIS DE SOLOGNE.



3. — LA JOYEUSE.

4. — LA FOLLETTE.

5. — LES TOURBILLONS (c'est-à-dire les tourbillons de poussière agités par le vent).



Apprenez à écouter :

1° *Que remarquez-vous à propos du mouvement? de la mesure? Notez l'accompagnement régulier et mélancolique sur lequel se balance la mélodie.*

2° *Ce rondeau est suivi de deux doubles* (*page* 63). *Levez la main au début de chacun.*

Que sont les couplets par rapport au refrain?

3° *Le refrain est fait d'une cellule mélodique descendante imitée. Isolez-la. Par contre, que pouvez-vous dire de la cellule du couplet?*

Combien de couplets?

4° *Nous passons en ternaire sur un rythme de danse italienne.*

5° *Levez la main à la fin du refrain.*

6. — Les Cyclopes.

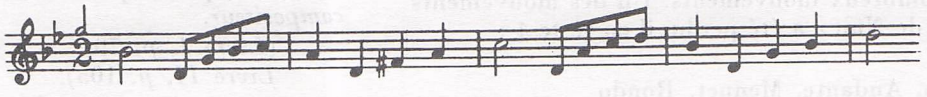
6° *Que vous rappellent les notes piquées du clavecin? Là aussi, isolez la cellule rythmique et mélodique qui sert de base à la composition.*

LA SUITE EN SOL. — Sur 9 pièces, deux rondeaux :

1. — Les Tricotets.

(1) Le do et le ré sont joués à l'octave inférieure.

1° *Qualifiez le mouvement. Ce rondeau ne suggère-t-il pas avec beaucoup d'humour les bonnes vieilles appliquées à leur tricot?*

2. — Les Sauvages.

2° *Ce rondeau est le modèle parfait du rondeau monothématique. Etablissez-en le plan soigneusement.*

Suite en sol } Tous les morceaux sont dans le ton donné (sol ou ré)
Suite en ré } mais dans le mode majeur ou mineur.

Suite en sol —➤ Majeur (1 dièse), mineur (2 bémols).
Suite en ré —➤ Majeur (2 dièses), mineur (1 bémol), revoir pages 13 et 28.

Nicolas Lancret. — Représentation d'un opéra de Rameau dans un parc
(Cliché *Archives Photographiques.*)

Mozart : *Autriche* *1756-1791*

PETITE MUSIQUE DE NUIT

4e Mouvement : Rondo

3e Mouvement : Menuet (page 75)

L'ŒUVRE. — Elle fut composée à Vienne en 1787 entre deux voyages de Mozart. C'est une sérénade : on désignait alors sous ce nom, en Autriche, une œuvre de circonstance destinée à célébrer un événement heureux dans une famille bourgeoise (mariage, naissance, etc.), ou une fête de caractère officiel. La sérénade comprenait de nombreux mouvements. Un des mouvements de la « Petite Musique de Nuit » a été perdu, il en reste 4 :

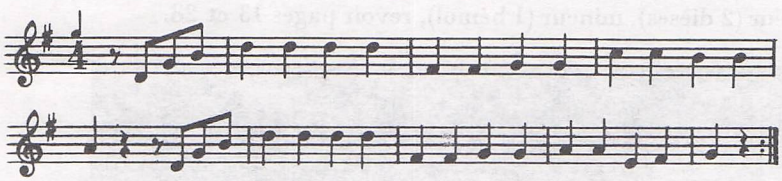
Allegro, Andante, Menuet, Rondo

a) *Citez les principales œuvres instrumentales de Mozart.*

b) *Citez quatre opéras de ce compositeur.*
(*Livre I*, *p.* 79,
Livre II, *p.* 105).

c) *Quels sont les instruments de l'orchestre dans cette œuvre?*

Le Rondo. — 1° Un thème principal sert de refrain :

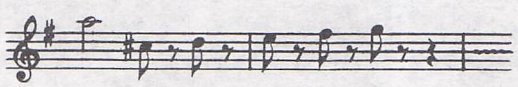


d) *Comptez combien de fois le refrain revient exactement sous sa forme première.*

e) *Deux fois (si les reprises sont faites) le refrain réapparaît identique mais dans le ton éloigné de MI♭. Levez la main.*

Mozart joue avec le refrain. Il sait nous le faire désirer. Il nous trompe même : parfois, seule la tête du refrain réapparaît.

2° Entre les refrains se placent divers épisodes qui tiennent lieu de couplets. Ces couplets tournent autour de deux idées importantes :

a) *Un second thème* plus calme, en notes détachées.

b) *Des formules de conclusion* utilisant la tête du refrain ; c'est là que Mozart donne l'impression de jouer avec son refrain.

Ce rondo est bien plus compliqué à suivre que celui de la Suite en Si mineur ou ceux de Rameau. Nous le comprendrons mieux quand nous aurons étudié la forme sonate (page 94). Pour l'instant il suffit de jouer à « cache-cache » avec le refrain et de guetter toutes ses réapparitions.

Le Menuet. — Etude détaillée. A étudier après la page 75.

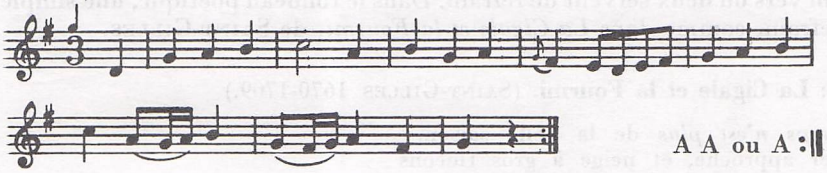
1re audition : Qualifiez le mouvement : vif, modéré, lent, grave ? Déterminez la mesure ; pour cela, faites attention au retour périodique de l'accentuation.

2e audition : Combien distinguez-vous de parties ? Caractérisez-les à l'aide d'adjectifs. Opposez-les ; chaque partie est-elle construite sur un thème ? Y a-t-il un thème qu'on retrouve partout ?

3e audition :

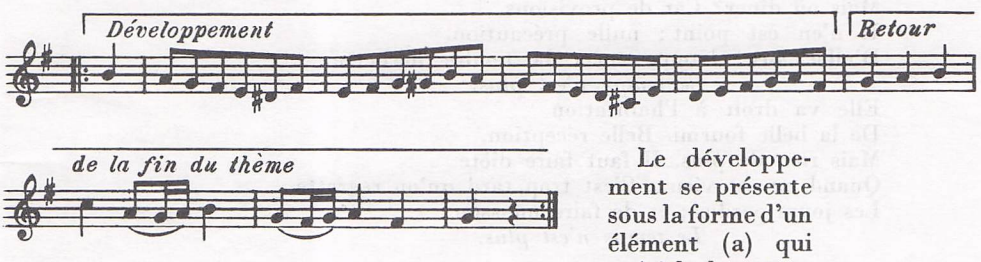
1re *partie : le Menuet proprement dit.*

a) le thème :



A A ou A :‖

Chantez le thème. A l'aide de lettres (A pour le refrain), faites le plan de cette première partie. Attention aux reprises. Le thème se termine-t-il sur la tonique ou sur la dominante?

b) le développement :

Le développement se présente sous la forme d'un élément (a) qui précède le retour de la fin du thème, le tout étant répété : a⌒A a⌒A, ou a⌒A:‖ La liaison ⌒ placée au-dessus des lettres indique qu'il s'agit d'une seule phrase musicale.

A :‖: a⌒A :‖

2e *partie : le Trio.*

a) le thème :

BB, ou B :‖

La partie centrale d'un menuet s'appelle « Trio ». Justifiez ce terme.

b) Le développement : Comme dans la première partie on retrouve un élément qui précède le retour du thème.

b⌒B b⌒B ou b⌒B

B :‖: b⌒B :‖

Comment est cette partie par rapport à la 1re, *plus rythmée ou plus douce ? Comparez la construction à celle du menuet proprement dit.*

3e *partie : retour du Menuet :* on ne fait pas la répétition.

A a⌒A

LA PAGE DES CURIEUX

LE RONDEAU CHANTÉ

1 Au XIII[e] siècle, quatre cents ans avant le rondeau instrumental, ADAM DE LA HALLE (Livre II, p. 122) composait d'exquis rondeaux chantés à 3 voix dont il « trouvait » lui-même paroles et musique.

2° A partir du XV[e] siècle, le rondeau tend à devenir un genre uniquement poétique. Il se transforme en *rondel* (CHARLES D'ORLÉANS). Cependant il continue d'attirer les compositeurs (GILLES DE BINCHOIS).

3° Dans les opéras du XVIII[e] siècle, on trouve des *airs en forme de rondeau :* LULLY, RAMEAU, (*les Indes Galantes*).

4° Au XX[e] siècle, CLAUDE DEBUSSY met en musique des rondels (ou rondeaux) de Charles d'Orléans (XV[e] siècle).

Dans le rondeau chanté, un vers ou deux servent de refrain. Dans le rondeau poétique, une simple expression peut tenir lieu de refrain, comme dans *La Cigale et la Fourmi*, de SAINT-GILLES.

UN RONDEAU POÉTIQUE : **La Cigale et la Fourmi.** (SAINT-GILLES 1670-1709.)

Le temps n'est plus de la belle saison.
L'hiver approche, et neige à gros flocons
Tombe du ciel. Cigale verdelette
Ne chante plus : autre soin l'inquiète ;
C'est du dîner dont il est question.

Mais où dîner? Car de provisions
Il n'en est point ; nulle précaution.
D'aller aux champs sucer la tendre herbette
Le temps n'est plus.

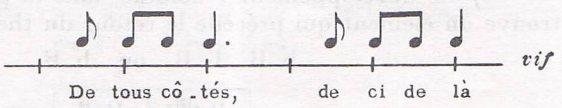
Elle va droit à l'habitation
De la belle fourmi. Belle réception,
Mais rien de plus. Il faut faire diète
Quand on est vieux. C'est trop tard qu'on regrette
Les jours perdus ; et de faire moisson
Le temps n'est plus.

UN TRIOLET : **Les Prunes.** (A. DAUDET 1840-1897.)

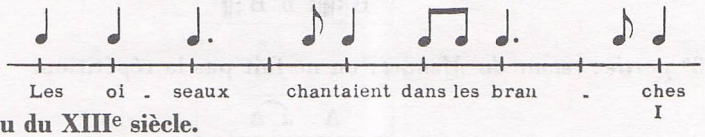
	Rimes	
De tous côtés, de ci, de là,	*a*	Refrain
Les oiseaux chantaient dans les branches	*b*	
En si bémol, en ut, en la,	*a*	
De tous côtés, de ci, de là.	*a*	partie du Refrain
Les prés en habit de gala	*a*	
Etaient pleins de fleurettes blanches.	*b*	
De tous côtés, de ci, de là,	*a*	Refrain
Les oiseaux chantaient dans les branches.	*b*	

Du point de vue poétique, les rondeaux d'Adam de la Halle avaient ce schéma : 2 rimes pour 8 vers. Musicalement, deux phrases mélodiques, l'une pour les vers à rime *a*, l'autre pour les vers à rime *b*. Aujourd'hui cette forme uniquement poétique s'appelle *triolet*.

Exercices : **Inventer une mélodie pour le premier vers du triolet ci-dessus sur le rythme suivant :**

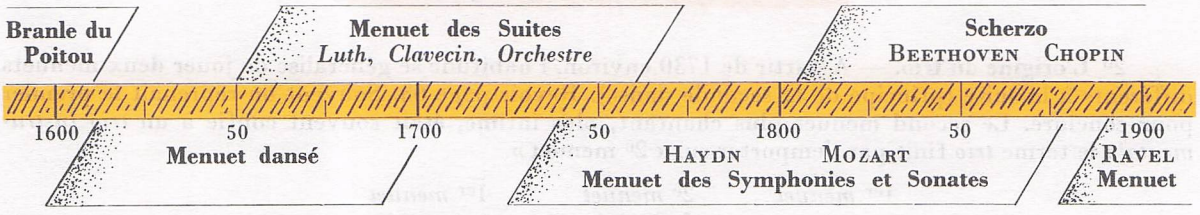


De même pour le second vers :



Chanter ce triolet comme un rondeau du XIII[e] siècle.

LE MENUET



Le schéma ci-dessus raconte la longue histoire du Menuet. C'est d'abord une danse populaire, le Branle du Poitou, puis une danse de cour. Cette danse pénètre dans les Suites, devient une pièce de concert, prend place dans la Symphonie où, au début du XIX^e siècle, elle se transforme en Scherzo.

Au XX^e siècle, elle retrouve sous sa forme ancienne des XVII^e et XVIII^e siècles une certaine faveur auprès des compositeurs.

LE MENUET DES SONATES ET DES SYMPHONIES. — Deuxième moitié du XVIII^e siècle.

1° *Son mouvement est modéré*, élégant, *sa mesure est à* 3 *temps*. L'accentuation revient régulièrement toutes les trois pulsations.

2° *Forme :*

Etudiez cette forme à travers le Menuet de la *Petite Musique de Nuit* de Mozart (page 73).

	1re *Reprise*	2e *Reprise*
Menuet	Thème exposé A :‖:	Thème développé a⌒A :‖
Trio	Thème exposé B :‖:	Thème développé b⌒B :‖
Menuet (sans reprises)	A	a⌒A

Un menuet de Symphonie ou de Sonate est un mouvement en trois parties ; la partie centrale dite *trio* est plus détendue. Chaque partie expose et développe un thème avec répétitions. La troisième partie reprend la première mais sans répétition. En général le *trio* est dans le ton de la dominante ou dans le ton relatif.

Le menuet des symphonies est donc un mouvement bithématique de coupe ternaire.

Ecoutez le menuet de la *Symphonie « La Reine »* de HAYDN.

Malgré cette construction rigide, le menuet est toute grâce et toute souplesse, et dans ce cadre étroit le compositeur peut inventer à l'infini. Les développements en particulier ménagent des surprises, recèlent des trouvailles instrumentales ou mélodiques. Le type de développement a⌒A que nous trouvons dans la « Petite Musique de Nuit » n'est pas le seul. Avec Haydn dans la Symphonie « La Reine », on en découvre un autre.

LE MENUET AVANT LA SONATE ET LA SYMPHONIE

1° **Dans les Suites Instrumentales :** C'est une simple danse en deux reprises sans trio.

Ex. : *Suite en Si*, de BACH (page 64)

2° **L'origine du trio.** — A partir de 1730 environ, l'habitude se généralise de jouer deux menuets différents à la suite (principe de la seconde danse). Revoir page 63. Souvent on reprenait le premier pour conclure. Le second menuet plus chantant, plus intime, était souvent confié à un *trio instrumental :* le terme *trio* finit par l'emporter sur « 2e menuet ».

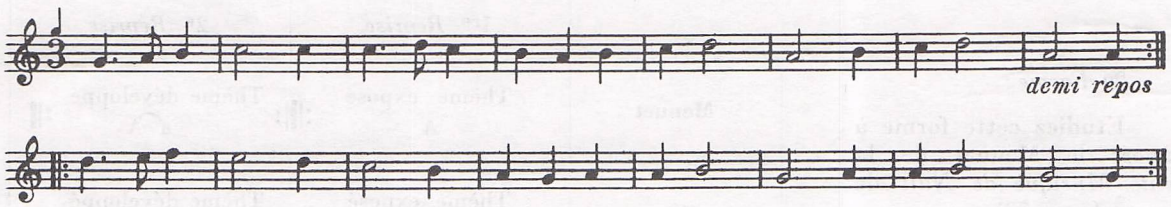
1er *menuet*	2e *menuet*	1er *menuet*
	futur trio	sans reprises

BACH dans sa 4e Suite pour Orchestre emploie le terme trio. Dans la 1re il utilisait encore l'expression « 2e Menuet ».

3° **Le menuet dans les ballets.** — Au XVIIe siècle les airs de danse jouent un rôle important dans l'Opéra (LULLY), puis au XVIIIe siècle avec RAMEAU. On y rencontre fréquemment des menuets. MOZART en donne un magnifique exemple dans le final du 1er acte de *Don Juan* où trois danses superposées sont exécutées en même temps : l'une est un menuet.

Aux XVIIe et XVIIIe siècles le menuet était parfois chanté.

4° **Le Branle du Poitou est à l'origine du menuet :**



C'était une danse populaire à 3 temps, vive, joyeuse, bien rythmée, exécutée au son des bombardes et des vielles. On la dansait au début du bal (1).

L'exemple ci-dessus, tiré des *Danceries* de CLAUDE GERVAISE, est déjà une forme raffinée : mais on y trouve les deux reprises et un début de développement mélodique et rythmique : remarquez les débuts de chaque reprise.

Lorsqu'il pénétra à la cour il perdit son allure champêtre et villageoise, et devint une danse gracieuse. Ce fut alors le menuet qui, au début du XVIIe siècle, trouva place dans les Suites Françaises où il portait encore le nom de « *Branle à mener* ».

AU XIXe SIÈCLE LE MENUET SE TRANSFORME EN SCHERZO. — Rapide (Branle), puis modéré (au XVIIIe siècle dans les Suites), il retrouve son allure première au début du XIXe siècle. Sous l'impulsion de Beethoven le menuet gagne en rapidité, rompt avec une tradition d'élégance : son mouvement s'accélère, l'ensemble prend un caractère tourmenté. C'est le Scherzo que nous retrouverons dans le Livre IV.

Exemple : 7e *Symphonie* de BEETHOVEN (*Scherzo*)

---

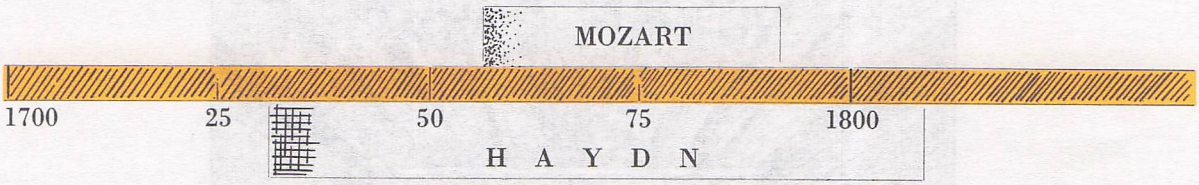
(1) D'où l'expression « mettre en branle », mettre le bal en mouvement.

Menuet au temps de Louis XIII. *Bibliothèque Nationale, Estampes*
(Cliché *Giraudon*.)

Haydn : *Autriche* *1732-1809*

SYMPHONIE « LA REINE »
3e Mouvement : Menuet

HAYDN ET MOZART. — Haydn aurait pu dire de Mozart : « Je l'ai vu naître, grandir et mourir. » Il avait en effet 24 ans à la naissance du petit Wolfgang et 59 ans à sa mort.



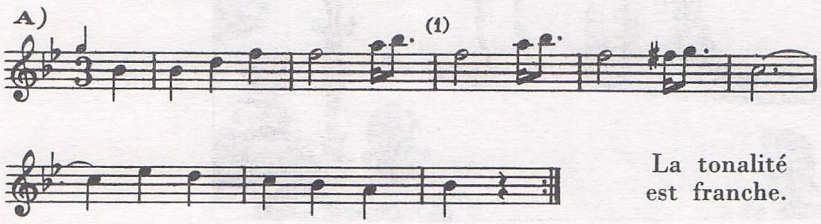
Les voyages de l'un n'auront pas troublé la vie calme, rangée, sans histoire de l'autre : Joseph Haydn passa trente années de sa vie au service des princes Esterhazy en Hongrie, dont il organisait les loisirs musicaux. Pour l'orchestre de chambre de cette cour (14 instrumentistes), il composa la majeure partie de ses œuvres. Sa renommée de compositeur dépassa toutefois les frontières et lui valut deux séjours à Londres. Au retour du premier (1790-1791) il apprit la mort de Mozart.

L'un et l'autre travaillèrent sur les mêmes formes musicales : Symphonies (Haydn en laissa 104, Mozart 41), concertos, quatuors à cordes (domaine particulièrement heureux pour Haydn), sonates, etc. Les opéras de Mozart (*La Flûte Enchantée*, *les Noces de Figaro*, *Don Juan*, etc.) font écho aux oratorios de Haydn (*Les Saisons*, *La Création*). Le style classique s'épanouit avec eux dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

LA SYMPHONIE « LA REINE ». — Elle fait partie des six symphonies dites « parisiennes » commandées à Haydn par un orchestre de Paris. Trois d'entre elles portent des sous-titres : la première « *l'Ours* », la deuxième « *la Poule* », la quatrième « *la Reine* ». Ces sous-titres n'ont généralement aucun rapport avec la musique elle-même. Pour la quatrième, par exemple, la tradition assure que la reine Marie-Antoinette voulut laisser son nom à la Symphonie qu'elle goûtait particulièrement, titre uniquement anecdotique.

Rappelez d'autres œuvres portant des titres semblables.

3e Mouvement : Menuet.

1° *Le menuet.* — *a*) 1re reprise : le thème.

La tonalité est franche.

Apprenez à écouter :

a) *Levez la main à la fin du thème. Se termine-t-il sur la tonique?*

Chantez les notes de la première mesure. Que remarquez-vous?

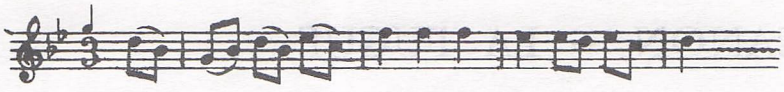
b) *Quel est l'instrument qui précède dans le grave le retour du thème?*

b) 2e reprise ou développement.

On distingue trois parties dans ce développement :

— jeu autour du rythme (1) dit rythme iambique ;
— retour du thème ;
— prolongement autour du thème initial. Haydn s'attarde avec quelques éléments de A.

2° *Le trio :* C'est un souffle de poésie qui passe à travers la danse.

a) 1re reprise. — Le thème :

Il est confié aux violons et aux bassons.

b) 2e reprise. — Développement.

On distingue nettement un développement d'une cellule mélodique et le retour du thème. Ce développement fait longuement désirer le thème. Le compositeur donne l'impression de jouer avec les divers instruments.

Notez la valeur du silence qui précède le retour du thème. Il relie avec beaucoup d'humour les deux parties de cette reprise.

3° *Retour du menuet.* — Il se fait simplement et sans les reprises.

c) *Que constituent les six premiers sons du thème?*

Qu'entendez-vous sous ce thème?

d) *Quels sont les instruments qui se renvoient la cellule mélodique?*

Watteau le Fils. Le Menuet sous le Chêne. *(Musée de Valenciennes.)*
(Cliché *Archives Photographiques.*)

SACHEZ AU MOINS...

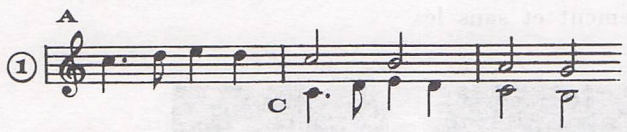
① Dans la Suite, le menuet est une danse en deux reprises. Dans la Sonate ou la Symphonie, c'est un mouvement en trois parties, la partie centrale, le *trio*, s'opposant par son thème à la première partie, le *menuet* proprement dit, que l'on reprend pour conclure.

② Tous les maîtres du XVIIIe siècle ont composé des menuets. Joseph Haydn (1732-1809), contemporain de Mozart, a laissé 104 Symphonies.

LE CANON – LA FUGUE

Nous avons déjà dit que jusque vers 1750 la musique était avant tout *monothématique*, puis *bithématique* après cette date. La fugue marque le triomphe de la musique monothématique. Comme le canon dont elle dérive, elle repose sur le principe de l'imitation.

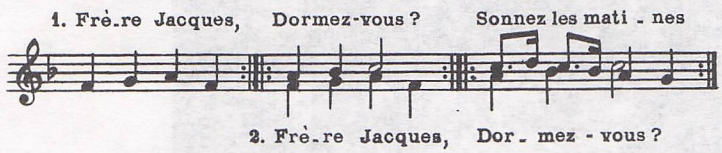
Ecoutez une fugue. Qu'est-ce qui vous frappe? Chantez ce que vous en avez retenu.

L'IMITATION. — 1° Il y a imitation dans un chœur ou dans un orchestre lorsqu'une voix (ou un instrument) appelée *conséquent* imite ce qu'une autre voix, appelée *antécédent*, a proposé :

A : Antécédent : thème proposé.

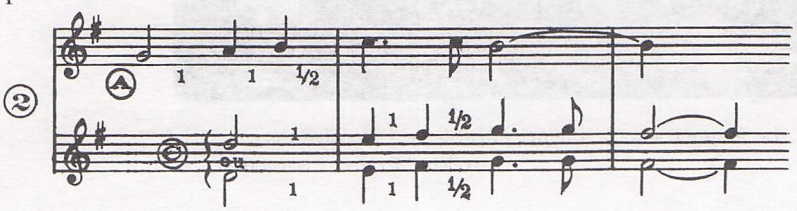
C : Conséquent : thème imité 4 temps après, et à l'octave inférieure.

L'imitation peut prendre des formes diverses et, au Moyen-Age, l'art du *contrepoint* (art de faire entendre plusieurs voix à la fois, revoir Livre II, page 22) en a fixé tous les aspects. En voici les principaux :

2° **L'imitation directe :** le conséquent reproduit exactement l'antécédent comme en ①, mais cette imitation peut se faire :

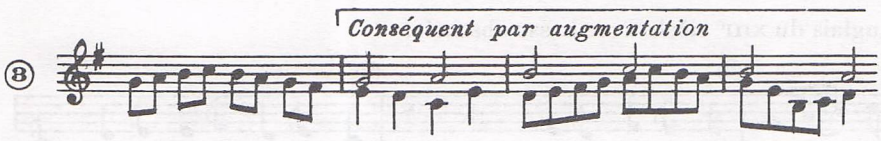
a) *à l'unisson.* C'est ce qui se passe dans la plupart des canons. La deuxième voix et les voix suivantes répètent à la même hauteur ce que la première voix a déjà chanté.

Exercices :

I. — *Ecrire entièrement Frère Jacques à deux voix sur deux portées.*

b) *à la quinte.* La deuxième voix répète la première, mais dans le ton de la dominante : une quinte plus haut ou une quarte plus bas.

II. — *Ecrire le conséquent direct de Frère Jacques à la dominante (quarte inférieure sur une portée).*

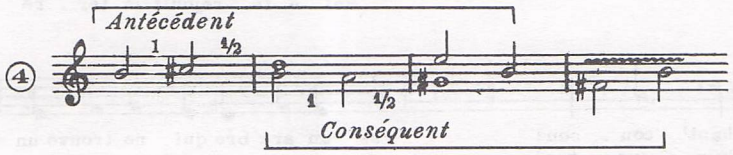
Remarquez que la mélodie est la même : mêmes rythmes, mêmes intervalles.

c) *à l'octave.* C'est ce qui se passe lorsque des hommes et des femmes chantent en canon à la même hauteur apparente. En réalité lorsque les voix de femmes répondent aux voix d'hommes ou inversement, le conséquent est à l'octave.

3° **L'imitation par augmentation.** — Dans le conséquent les valeurs sont doublées ou triplées, etc. (𝅗𝅥 pour ♩ ou 𝅗𝅥. pour ♩, etc.).

III. — *Dans cet exemple, comment sont les valeurs du conséquent par rapport à l'antécédent : doublées, triplées ou quadruplées ?*

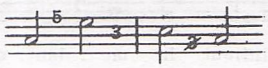
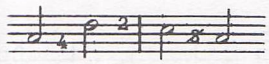
4° **L'imitation par diminution.** — Dans ce cas les valeurs de l'antécédent sont divisées par 2 ou 3 ou 4 dans le conséquent.

IV. — *Ecrire le conséquent par augmentation en valeurs doubles des deux premières mesures de Frère Jacques.*

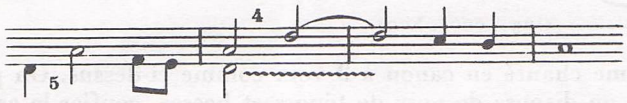
5° **L'imitation par mouvement contraire.** — Les intervalles sont renversés : lorsque l'antécédent monte, le conséquent descend :

V. — *Ecrire le conséquent par mouvement contraire de la première mesure de Frère Jacques en respectant bien les intervalles.*

Deux remarques importantes : *A*) Les intervalles ne sont pas toujours identiques dans le conséquent et l'antécédent.

Ainsi à cet antécédent : en ré mineur,

si le *conséquent à la quinte* répond : on passe en la mineur.

d'où parfois un conséquent comme celui-ci : qui maintient ré mineur.

VI. — *Ecrire le conséquent à la quinte, de :*

et

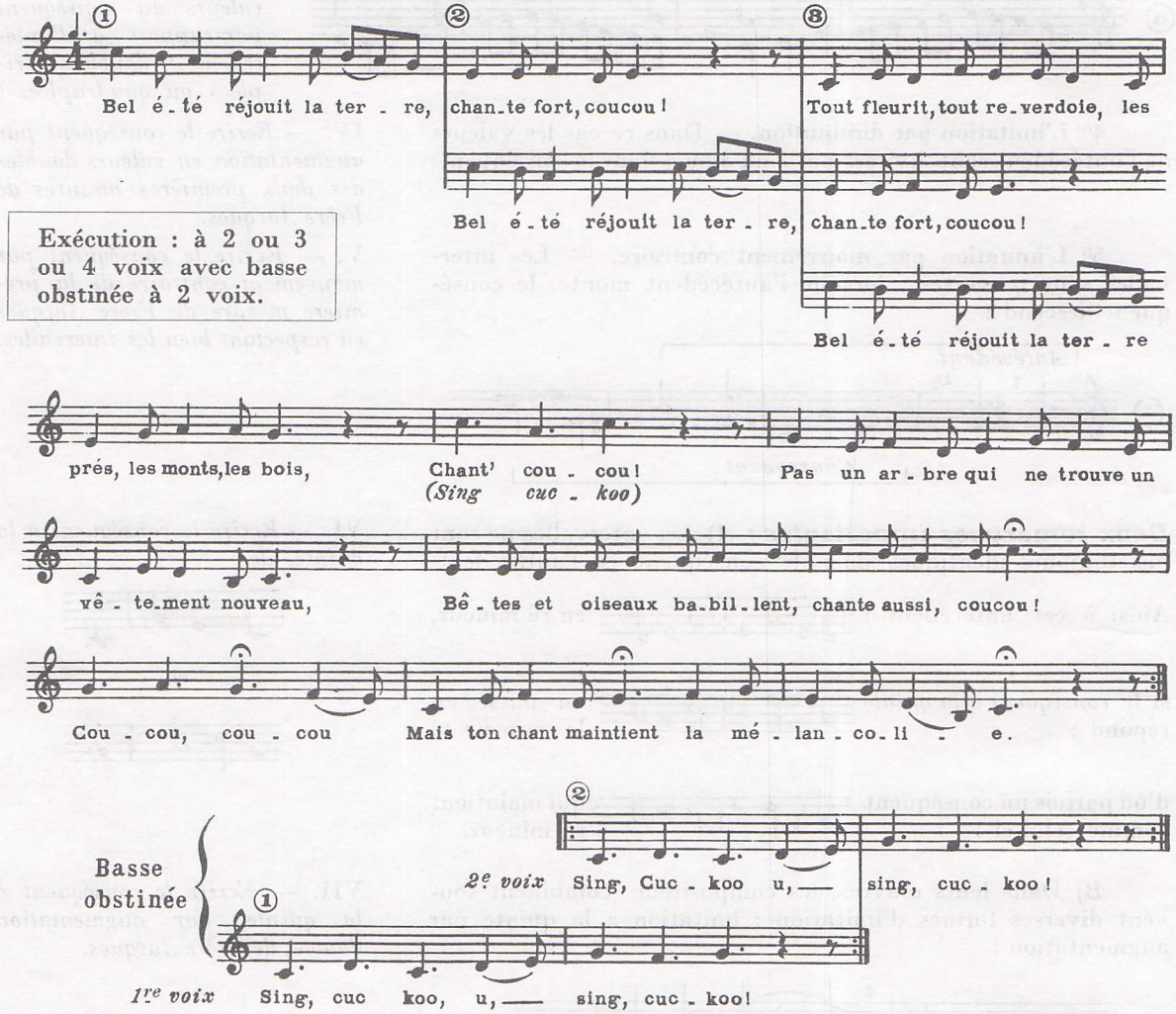
B) Dans leurs œuvres, les compositeurs combinent souvent diverses formes d'imitation : imitation à la quinte par augmentation :

VII. — *Ecrire le conséquent à la quinte, par augmentation double, de Frère Jacques.*

LE CANON. — C'est la *forme* première de l'imitation. Les maîtres du Moyen-Age en ont fixé les règles et surent en utiliser avec ingéniosité toutes les ressources. Comme à cette époque la musique était avant tout vocale, on a coutume de considérer le canon sous sa forme chorale : chanter en canon. Il ne faut pas oublier pourtant que le canon est aussi *une technique*, une manière d'écrire qu'on rencontre à tout moment dans la musique instrumentale. Le canon utilise tous les procédés de l'imitation. Il peut être à 2, 3, 4 voix ou plus. On connaît un canon de Ockeghem (XV^e^ siècle) à 36 voix.

Le conséquent entre après l'antécédent :
un ou plusieurs temps, une ou plusieurs mesures après.

CANONS CHANTÉS. — Vous en connaissez beaucoup et vous en chantez. En voici deux très beaux, mais difficiles à mettre bien en place.

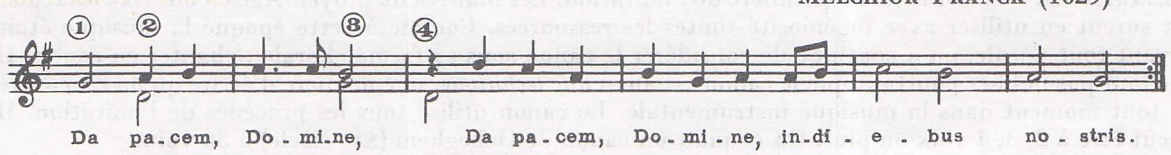
CHANTE COUCOU : canon anglais du XIII^e^ siècle avec basse obstinée.



Exécution : à 2 ou 3 ou 4 voix avec basse obstinée à 2 voix.

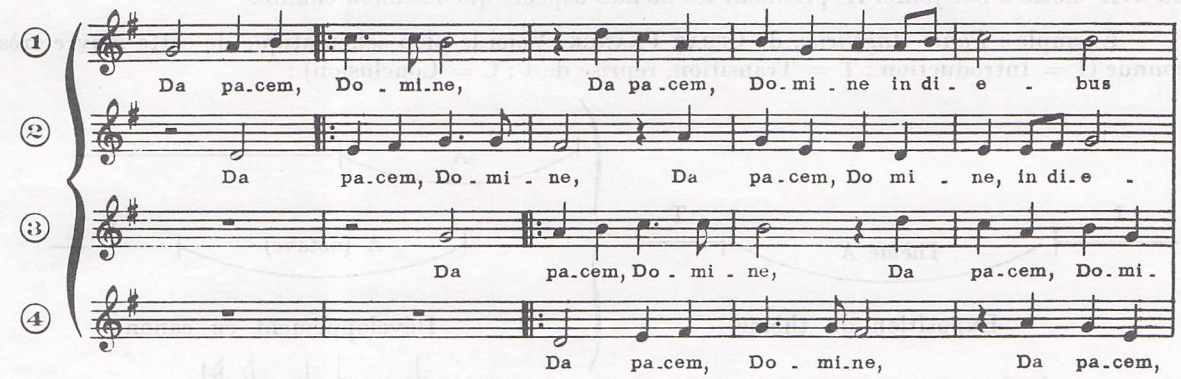
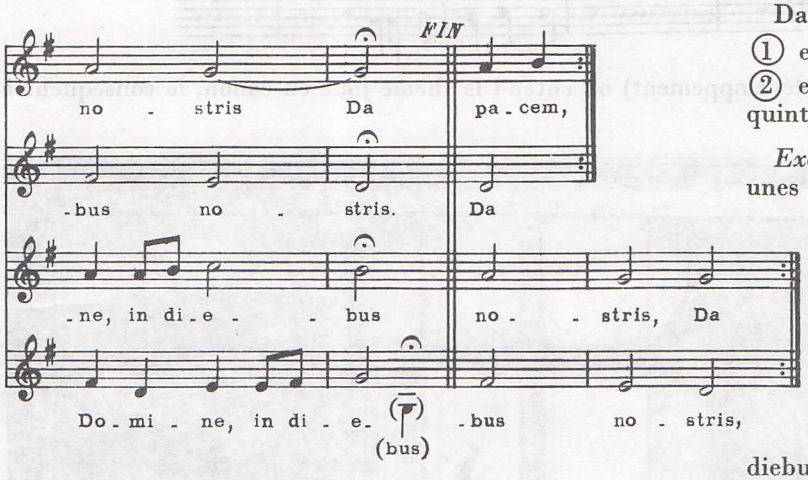
La basse obstinée est faite d'un thème chanté en canon à 2 voix comme ci-dessus. On peut chanter ce canon sans la basse obstinée. Si on dispose de voix de ténors et basses, confier le canon aux voix d'enfants (soprano et alto) et l'obstinato aux voix plus graves.

DA PACEM DOMINE — MELCHIOR FRANCK (1629)



Ce canon est à 4 voix dont 2 à la quinte :

a) la 2^e^ voix part à la quinte inférieure sur *ré* ② ;
b) la 3^e^ voix part comme ① sur *sol* ;
c) la 4^e^ voix part comme ② sur *ré* à la quinte également.

Voici ce canon développé à 4 parties :



Dans l'écriture à 4 voix :

① et ③ sont identiques ;

② et ④ sont identiques mais à la quinte inférieure de ① et ③.

Exécution : Les voix entrent les unes après les autres, et reprennent autant de fois que l'on veut. Pour conclure :

① tient la dernière note (sol) ;

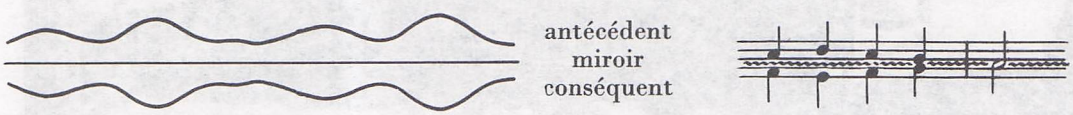
② fait de même (ré) ;

③ s'arrête sur « bus » (note si) ;

④ arrive sur « e » de diebus et conclut à l'octave inférieure. On entend ainsi l'accord SOL-SI-RÉ.

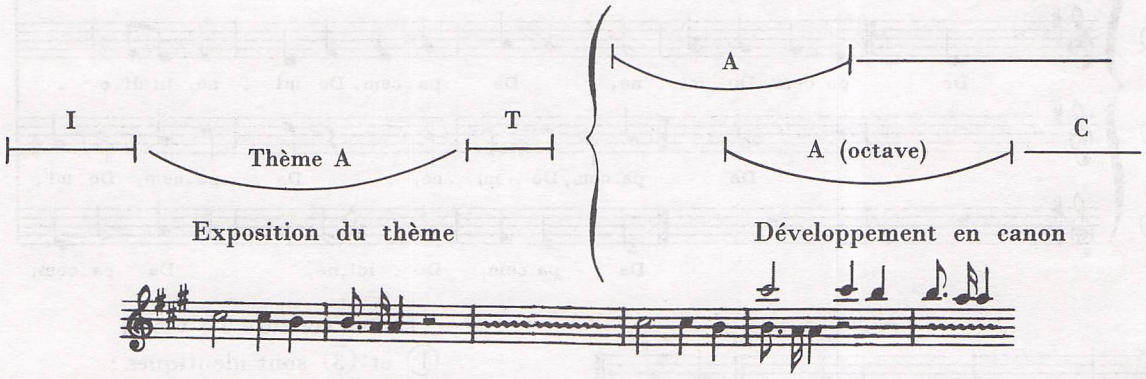
Curiosités. — Il existe toutes sortes de canons plus ingénieux les uns que les autres. Citons le *canon à l'écrevisse :* le conséquent reprend l'antécédent en commençant par la fin, d'où le vers que plaçait Guillaume de Machaut en tête d'un de ses canons pour en faire trouver la solution : « Ma fin est mon commencement ».

Le *canon en miroir*, c'est l'imitation par renversement, pour avoir le conséquent il faut lire le thème comme si on regardait l'antécédent dans un miroir.



CANONS POUR INSTRUMENTS. — On en rencontre à tout moment dans de nombreuses œuvres, du XVII^e siècle à nos jours. Ils prennent les mêmes aspects que le canon chanté.

Exemple : *Panis Angelicus*, de CESAR FRANCK. Voici le plan schématique de cette œuvre très connue (I = Introduction ; T = Transition, reprise de I ; C = Conclusion) :



Dans la deuxième partie (développement) on entend le thème joué en canon, le conséquent à l'octave supérieure.

Abraham Bosse. — L'ouïe. Estampe de la collection « Les cinq sens ».
Musée de Tours (Cliché *Van de Velde*)

LA FUGUE. — C'est la forme savante de l'imitation. Dans une fugue, tout naît d'un thème unique : on l'entend d'abord seul, puis il est imité, multiplié. L'œuvre s'amplifie, va vers sa conclusion, où le thème dense et solide triomphe avec majesté. On peut comparer une fugue à la vie d'un fleuve : tout naît d'une source qui sans cesse alimente la rivière ; le petit filet d'eau devient le fleuve imposant qui s'élargit et s'amplifie au fur et à mesure qu'il va vers son embouchure.

Il n'y a pas deux fugues qui se ressemblent, mais on peut généralement diviser une fugue en trois parties principales : *l'exposition*, le *développement*, la *strette*. Nous nous attacherons surtout à l'exposition, car c'est elle qui permet de reconnaître une fugue.

1° **L'exposition.** — *a*) un thème dit *sujet* est énoncé seul : une voix s'inscrit dans le silence.

b) une autre voix le reprend dans le ton de la dominante : c'est la *réponse*. Pendant ce temps la première voix poursuit sa course en faisant entendre un *contre-sujet*. On a donc deux voix dont l'une fait entendre le thème essentiel.

c) une troisième voix entre en réénonçant le sujet mais à l'octave. Le contre-sujet passe à la seconde voix et devient contre-réponse. On entend trois voix, dont le sujet.

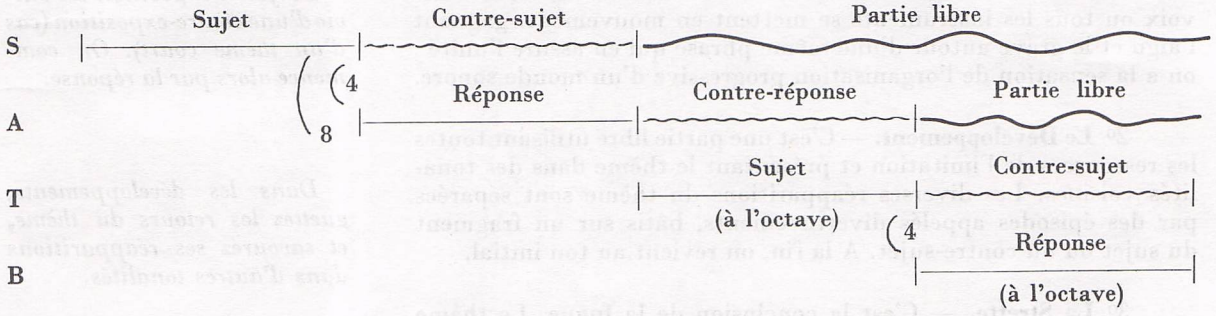
d) une quatrième voix répond : c'est la réponse à l'octave de la première réponse, tandis que le contre-sujet passe à la troisième voix. On entend alors 4 voix parmi lesquelles l'une a encore le thème principal.

— **Le sujet est le thème.**

— **La réponse est le thème dans le ton de la dominante.**

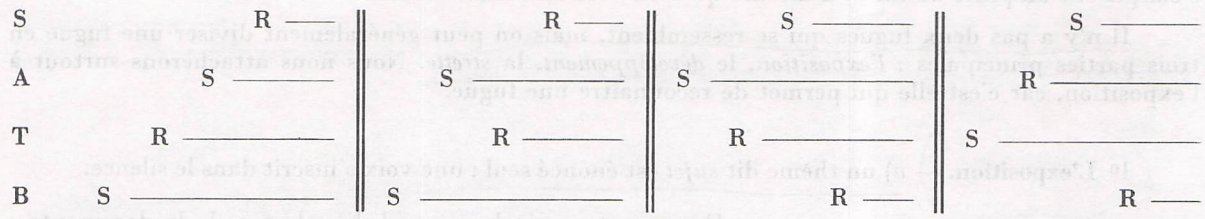
— **Le contre-sujet accompagne la réponse.**

— **La contre-réponse accompagne le sujet (la deuxième fois).**



On entend le sujet (ou la réponse) autant de fois qu'il y a de voix dans la fugue. En général une fugue est à 4 voix, mais on trouve des fugues à 2, 3, 5, 6 voix et plus.

Remarque. — Les entrées des voix ne se font pas toujours dans l'ordre du tableau précédent. L'exposition peut aller du grave à l'aigu, commencer par une voix intermédiaire, faire entendre deux fois de suite le sujet, puis deux fois la réponse, etc. Voici différents types d'exposition ramenés à un chœur à 4 voix mixtes :



On remarque que les voix de même caractère (voix graves ou voix aiguës) énoncent le même thème (sujet ou réponse).

Exercice : Donnez l'ordre d'entrée des voix dans les fugues I, II, III, IV de *l'Art de la Fugue*, de BACH.

L'exposition est la partie importante de la fugue ; c'est elle qui permet d'identifier une fugue et d'en déterminer le nombre de voix. L'audition d'une exposition de fugue donne l'impression de la naissance d'une architecture : successivement toutes les voix ou tous les instruments se mettent en mouvement, gagnant l'aigu et le grave autour d'une même phrase qui en assure l'unité ; on a la sensation de l'organisation progressive d'un monde sonore.

Parfois l'exposition est suivie d'une contre-exposition (cas d'un thème court). On commence alors par la réponse.

2° **Le Développement.** — C'est une partie libre utilisant toutes les ressources de l'imitation et présentant le thème dans des tonalités voisines. Les diverses réapparitions du thème sont séparées par des épisodes appelés divertissements, bâtis sur un fragment du sujet ou du contre-sujet. A la fin, on revient au ton initial.

Dans les développements, guettez les retours du thème, et savourez ses réapparitions dans d'autres tonalités.

3° **La Strette.** — C'est la conclusion de la fugue. Le thème revient plusieurs fois mais les entrées sont plus rapprochées (comme dans le canon « *Da Pacem* »). On procède aussi par augmentation ou diminution.

Il est difficile de suivre une fugue dans ses diverses parties. Pour l'instant, attachez-vous à l'exposition et recherchez le thème dans les autres parties.

J.-S. Bach : *Allemagne* — *XVIII^e Siècle*

L'ART DE LA FUGUE

« J.-S. Bach entreprit la composition de *l'Art de la Fugue* trois années avant de mourir. Il exerçait toujours à cette époque les fonctions de Cantor à l'église St-Thomas de Leipzig, mais las de voir son génie méconnu, il s'était replié sur lui-même. Dans ces conditions il conçut une œuvre de pure composition musicale, sans espoir d'exécution (la partition ne comprend aucune indication d'exécution ni d'instrumentation). Il s'attacha à ce travail avec une telle passion que, la dernière année de sa vie, il ne put écrire aucun autre ouvrage important. Son effort ne fut entravé ni par sa vue de plus en plus défectueuse, ni finalement par la cécité complète consécutive à une opération malheureuse. Devenu complètement aveugle, il continua de composer, dictant sa musique à son élève et gendre Altnikol. » (Roger Cotte).

La première édition ne parut qu'après la mort de Bach, mais personne ne l'acheta. En 1756, trente exemplaires seulement étant vendus, on refondit les plaques de métal pour rentrer dans les frais. *L'Art de la Fugue* arrivait trop tard. La musique allemande était engagée dans des voies nouvelles, celles du langage de la Symphonie qu'incarnaient les fils mêmes du maître. « A sa mort, Bach était déjà un étranger parmi les siens. »

Qu'est-ce que l'*Art de la Fugue*? Dans cette œuvre, Bach a voulu laisser un héritage, un testament, à ses fils et aux générations suivantes. Il montre de façon magistrale tout ce qu'on peut tirer d'un *seul thème* dans le vieil esprit du contrepoint.

Il en résulte : 15 fugues et 4 canons } 19 contrepoints,

pour reprendre le terme de Bach.

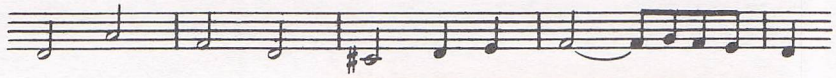
Vincent d'Indy, compositeur français du XIX^e siècle, affirme que Bach épuisa toutes les combinaisons qu'il était possible d'effectuer avec le thème (1). La perfection est à la limite de ces combinaisons.

Il ne faut pas entendre les 19 contrepoints à la suite. De temps en temps il faut en écouter un, en essayant de retrouver à partir du thème initial les diverses combinaisons.

Maison natale
de Jean-Sébastien Bach
à Eisenach
(Cliché *Giraudon*)

(1) Il est possible que les machines électroniques soient capables, actuellement, de donner d'autres combinaisons !..

Thème initial

A

Chantez ce thème, sachez-le par cœur.

Contrepoint I : thème normal,

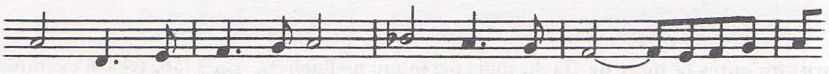
Contrepoint II : la fin en rythme

Contrepoints III-IV : thème renversé.

B

Comparez les intervalles de ce thème avec le thème initial.

Contrepoint V : thème renversé avec « notes de passage ».

C 

Retrouvez dans ce thème les notes de B.

Contrepoints VI et suivants :

Bach mêle alors thème initial et thème renversé, thème par augmentation et thème par diminution. A tout moment on perçoit le thème sous une forme ou une autre. La science est de plus en plus sévère, l'art de plus en plus élevé. Il n'est pas question d'étudier tous ces contrepoints. Nous en détaillerons un seul, le **Contrepoint VII :**

Il s'agit d'une strette, c'est-à-dire du passage où, dans une fugue normale, les entrées des voix se resserrent. Une voix n'attend pas que la précédente ait terminé son exposition pour apparaître.

Suivez ce contrepoint à travers le schéma de la page suivante.

Bach utilise le thème sous trois aspects :

Figuration sur le schéma

1° Thème avec notes de passage :

①

a ● ● ● ● ● ● ●

2° Par augmentation :

②

a + + + + + + +

3° Par diminution :

③

a — — — — — — —

Ces trois aspects se trouvent également *par renversement :*

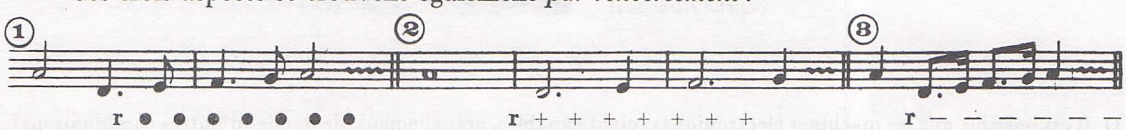
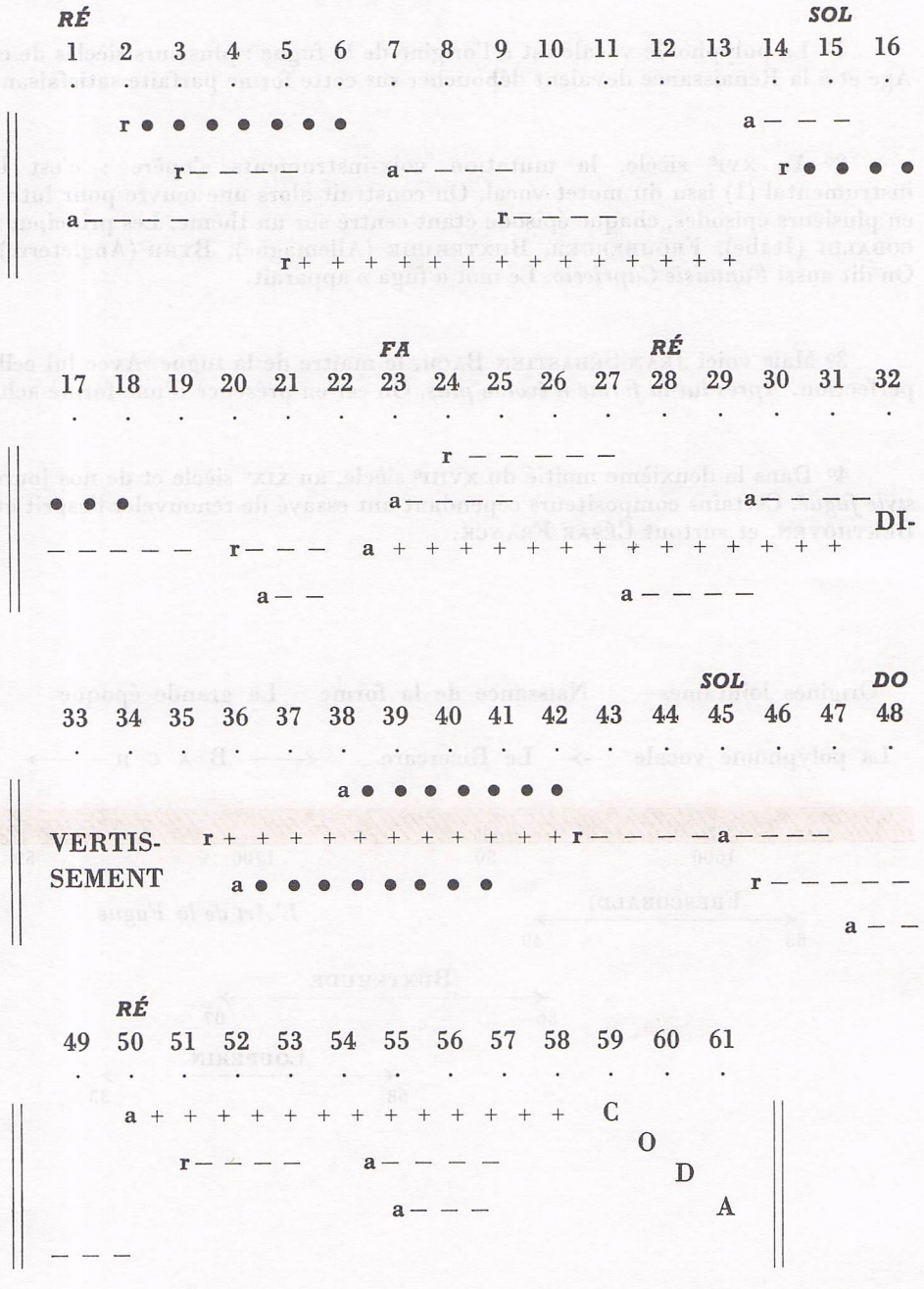


SCHÉMA DU CONTREPOINT VII

Fugue à 4 par Augmentation et par Diminution



① *Servez-vous de ce schéma comme d'une partition. Suivez en battant la mesure.*

② *Suivez d'abord le soprano.*

③ *Deuxième audition, suivez la basse.*

④ *Troisième audition, suivez alto et ténor.*

⑤ *Dès que vous aurez un peu d'habitude, essayez de suivre un des aspects du thème à travers les diverses voix.*

⑥ *Remarquez l'alto, de la mesure 35 à la mesure 47.*

a = sujet sous sa forme normale ; r = sujet par mouvement contraire ; ● ● ● = sujet ; — — — = sujet par diminution ; + + + = sujet par augmentation. Les chiffres représentent les mesures, chaque mesure a 4 temps.

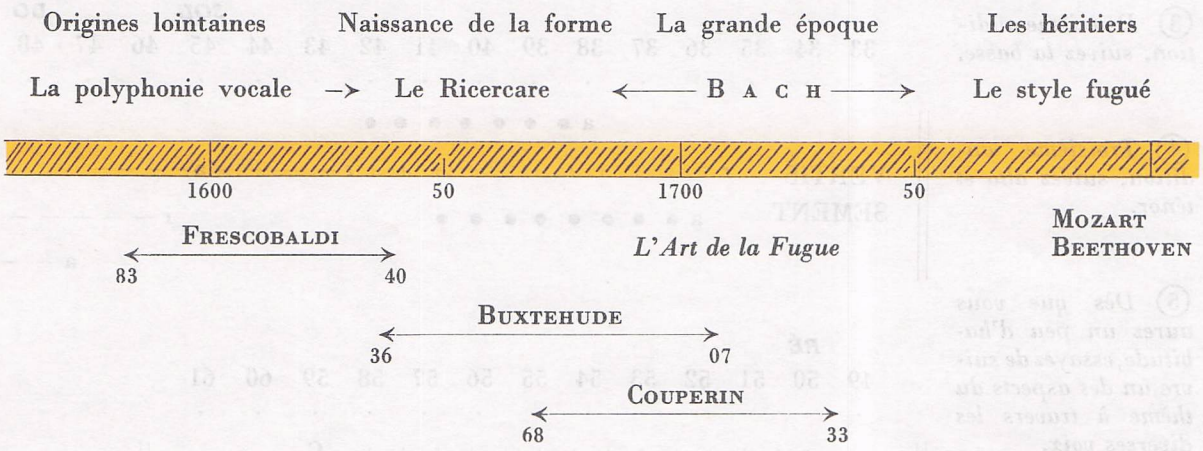
LES PRÉCURSEURS, LE MAITRE, LES HÉRITIERS

1° La polyphonie vocale est à l'origine de la fugue : plusieurs siècles de contrepoint au Moyen-Age et à la Renaissance devaient déboucher sur cette forme parfaite satisfaisant les plus exigeants.

2° Au XVI^e siècle, la mutation voix-instruments s'opère : c'est le stade du *ricercare* instrumental (1) issu du motet vocal. On construit alors une œuvre pour luth ou clavecin ou orgue, en plusieurs épisodes, chaque épisode étant centré sur un thème. Les principaux maîtres sont : FRESCOBALDI (Italie), FROHBERGER, BUXTEHUDE (Allemagne), BYRD (Angleterre), COUPERIN (France). On dit aussi *Fantaisie Capriccio*. Le mot « fuga » apparaît.

3° Mais voici JEAN-SÉBASTIEN BACH, le maître de la fugue. Avec lui celle-ci atteint une quasi perfection. *Après lui la forme n'évolue plus.* On est en présence d'une forme achevée.

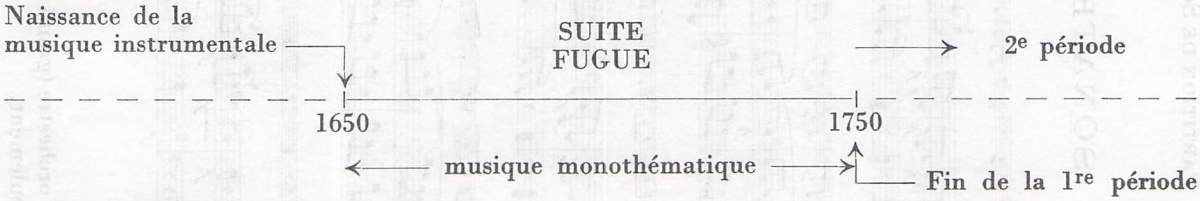
4° Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, au XIX^e siècle et de nos jours, on utilise surtout le *style fugué*. Certains compositeurs cependant ont essayé de renouveler l'esprit et le langage : MOZART, BEETHOVEN, et surtout CÉSAR FRANCK.



(1) Ricercare : rechercher.

FAISONS LE POINT...

① La Suite et la Fugue sont les deux grandes formes de la première période de la musique instrumentale.



② La Suite et la Fugue marquent le triomphe de la *musique monothématique*. Les œuvres sont construites autour d'un *thème unique*, appelé « sujet » dans la Fugue.

③ Pendant cette période, bien des œuvres sont jouées à l'orchestre, mais trois instruments solistes favorisent le règne des virtuoses :

a) le luth, sur lequel on jouait les premières Suites (revoir Livres I et II).

b) le clavecin, qui détrônera pratiquement le luth au début du XVIIIe siècle. Pour le clavecin on composera de nombreuses Suites et Fugues.

c) l'orgue qui, recommandé par le Concile de Trente (1545-1563) pour soutenir le chant religieux dans les églises, est devenu un instrument de concert. C'est sur lui que l'on *improvise*, *prélude* (d'où le nom de certaines pièces), *invente* à plusieurs voix (d'où les **Inventions**), *recherche* (d'où le **Ricercare** qui prépare la Fugue).

④ Ce « grand siècle » de la musique instrumentale est auréolé des noms de nombreux maîtres :

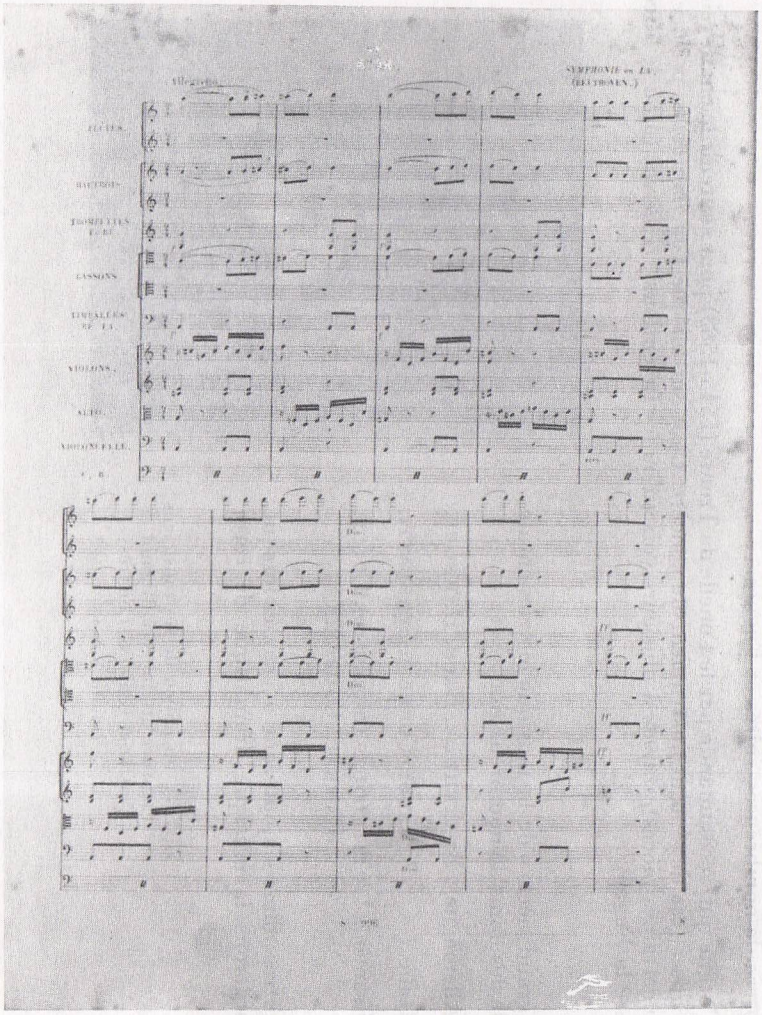
a) Allemagne : BUXTEHUDE, BACH, HAENDEL,

b) Italie : VIVALDI, CORELLI, SCARLATTI,

c) France : TITELOUZE (organiste), LULLY, RAMEAU, COUPERIN.

D'autres noms s'ajouteront à ceux-ci lorsque nous aborderons la musique dramatique de cette époque.

LULLY au milieu de ses musiciens
Peinture attribuée à Rigaud
National Gallery, Londres
(Photo *B.N.*)

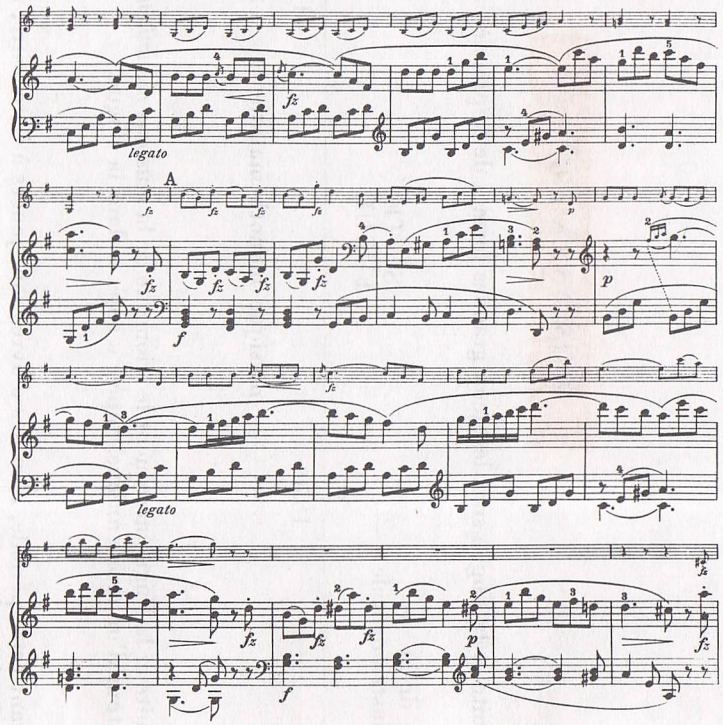


SONATE I.

Jos. Haydn.

VIOLINO. Andante.

Pianoforte. Andante.



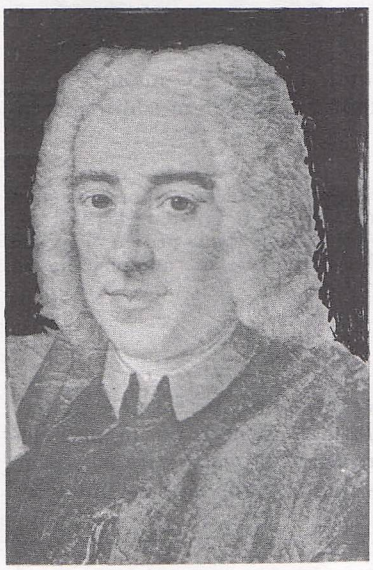
Observez ces partitions. Remarquez que la symphonie est destinée à un orchestre (grand nombre d'instruments), tandis que la sonate est réservée à quelques instruments seulement.

LA SONATE – LA SYMPHONIE

Nous venons de voir l'importance de la Suite et de la Fugue pendant la première époque de la musique instrumentale. Il n'est pas d'œuvre qui ne soit influencée par l'une ou l'autre forme jusqu'en 1750.

Un peu avant le milieu du XVIII^e siècle, mais surtout dans sa seconde moitié, les compositeurs tournent résolument le dos à ce vieux langage qu'est la polyphonie et à cette forme ancienne qu'est la fugue. Ils veulent faire du nouveau : ce sont des créateurs que la *mélodie accompagnée* (1) a séduits ; un nouveau langage naît, le *langage harmonique*. Ils font éclater le cadre de la Suite, qu'ils transforment en Sonate. D'autre part, ils adaptent la Sonate à l'orchestre, qui les passionne : c'est l'heure de la Symphonie.

Sonate et Symphonie vont influencer toute la musique à partir de 1750. Le premier mouvement surtout, *l'allegro initial*, jouera un rôle considérable, c'est pourquoi nous allons l'étudier dès maintenant.



Alessandro SCARLATTI
Bologne, Liceo musicale
(Cliché *W. Speiser*)

Jean-Sébastien BACH
Portait par Haussmann
(Cliché *Giraudon*)

W.-A. MOZART
Portrait par J. Lange, inachevé
Salzbourg, Musée Mozart
(Cliché *Giraudon*)

(1) L'influence de l'opéra (chant et récitatifs accompagnés) a été considérable.

L'ALLEGRO DE SONATE ET DE SYMPHONIE

« La forme Sonate »

Ne confondons pas Sonate et Symphonie.

SONATE	SYMPHONIE
Pour quelques instruments, un ou deux en général : *Ex. :* Sonate pour piano et violon.	Destinée à l'orchestre. Dit-on : Symphonie pour piano et violon? Non. On pourrait dire Symphonie pour Orchestre, mais on dit simplement Symphonie, étant sous-entendu que la Symphonie est toujours une œuvre pour Orchestre.

Mêmes genres de composition instrumentale en 4 mouvements :

ALLEGRO *Adagio* *Menuet* ALLEGRO

Dans la symphonie ou la sonate, nous notons *deux allegros* sur 4 mouvements. De même dans le concerto : 2 allegros sur 3 mouvements. C'est dire la place du mouvement vif dans la musique instrumentale.

Qui dit allegro dit mouvement vif, mais qui dit *allegro* dans une *sonate* ou une *symphonie* désigne un mouvement vif de *forme particulière*. Parler d'un allegro de symphonie, c'est énoncer tout un programme. *Allegro*, dans le cas d'une symphonie ou d'une sonate, sera synonyme de *forme sonate*, c'est-à-dire de la forme et de l'esprit que prirent peu à peu les mouvements dans la 2e moitié du XVIIIe siècle, sous l'influence justement de la sonate naissante qui avait besoin d'un langage et d'une structure.

LA FORME SONATE. — On remarque :

Ecoutez le 1er mouvement de la 5e *Symphonie* de BEETHOVEN, ou le 1er mouvement la 40e *Symphonie* de MOZART.

1° *La coupe ternaire.* — On distingue aisément 3 gros plans ; la ressemblance est frappante entre les plans 1 et 3. Les mêmes éléments se retrouvent. Dans la première partie le compositeur expose ses thèmes, dans la seconde il les développe, dans la troisième il les réexpose. L'exposition est répétée.

Exposition :‖	Développement	Réexposition

2° *Le bithématisme.* — Deux thèmes nettement opposés dans l'exposition.

Thème A	Thème B
rythmique, viril, dit *masculin.*	doux, chantant, dit *féminin.*

Remarque : Ces thèmes ne sont pas de courtes phrases ou des mélodies comme on en trouve dans un menuet, mais de véritables *idées musicales* dont la présentation est déjà un développement.

L'exposition se termine par *des cadences*, sortes de formules rythmiques donnant l'impression de conclusion.

Ces cadences, parfois importantes, peuvent arriver à constituer un véritable 3e thème.

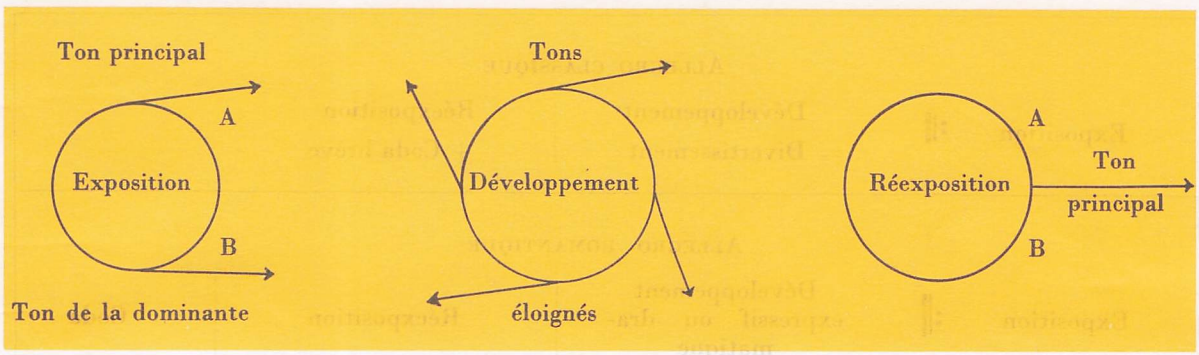
En écoutant davantage on remarquerait entre A et B ce que les musiciens appellent *le pont*, sorte de conclusion pour A et de transition entre A et B.

3o *L'opposition tonale :* Les tonalités s'opposent comme les thèmes : on peut dire qu'une lutte existe entre le *ton principal* et celui de la *dominante* (ou celui du relatif majeur dans le cas d'un thème premier en mineur).

Les tonalités portent les thèmes : A dans le ton principal
B dans celui de la dominante

Au cours du développement, les thèmes réapparaissent dans des tonalités parfois très éloignées du ton initial.

Dans la réexposition qui assure le triomphe de A, le thème féminin garde son caractère mais perd sa tonalité ; de ce fait il paraît plus effacé, plus terne (1).



Exposition		:‖ Développement	Réexposition	
Thème A	Tonique	A ou B	A	Tonique
Pont				
Thème B	Dominante	ou	B	Tonique
Cadences	Dominante	A et B	Cadences	Tonique
		sous des formes diverses dans divers tons.	Coda	

Le mouvement se termine par une *coda* prolongeant la réexposition et renforçant le caractère de conclusion.

(1) Dans la *Cinquième Symphonie de Beethoven*, le premier thème domine naturellement toute l'œuvre.

Deux conceptions. — Il y a deux façons de considérer cet édifice sonore qu'est un allegro de symphonie ou de sonate : ou dans son équilibre architectural, ses proportions harmonieuses, ou dans l'idée de conflit né des oppositions de thèmes, de tonalités, etc. Ces deux façons de voir ont marqué deux grands moments de l'histoire de cette forme :

1° *Les classiques* (seconde moitié du XVIII^e siècle : Haydn, Mozart), épris de belles proportions, amoureux de l'œuvre bien ciselée, sensibles aux thèmes bien énoncés, fatigués par quatre siècles de polyphonie basée sur le développement, s'attachèrent à la forme pour elle-même et cherchèrent à satisfaire leur goût de l'équilibre parfait. Le développement pour eux est un épisode de divertissement retardant un instant le retour d'une belle exposition, où les thèmes s'énoncent avec bonheur comme dans le meilleur style oratoire. D'où des thèmes longs et beaux, des développements courts. Avec eux, un allegro pourrait se résumer en une triple exposition.

2° *Les romantiques*, dès le début du XIX^e siècle, au contraire, s'attachèrent à l'idée de conflit. D'où des thèmes contractés, ramenés à l'état de cellule (ex. 5^e *Symphonie* de BEETHOVEN), un développement d'une grande importance, une coda amplifiée capable de faire rebondir l'action :

		ALLEGRO CLASSIQUE		
Exposition	:‖	Développement = Divertissement	Réexposition + Coda brève	
		ALLEGRO ROMANTIQUE		
Exposition	:‖	Développement expressif ou dramatique	Réexposition	Coda

Toutefois, chez les classiques l'idée de conflit n'est pas totalement absente : badine chez Haydn, elle s'amplifie chez Mozart (40^e et 25^e Symphonies). Mais avec Beethoven elle tourne au déchirement sur un ton véhément.

L'introduction lente. — Il arrive parfois que l'allegro initial d'une sonate ou d'une symphonie soit précédé d'une introduction de caractère grave.

SACHEZ AU MOINS...

① Qu'un mouvement de « forme sonate » est de coupe ternaire avec une exposition à 2 thèmes.

② Que le développement compris entre l'exposition répétée (1^re partie) et la réexposition (3^e partie), d'abord bref et divertissant dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, devient expressif et important à l'époque romantique.

LE QUATUOR A CORDES

1° Un quatuor peut être instrumental ou vocal : ainsi, bien des œuvres vocales de la Renaissance, écrites à quatre parties, peuvent être interprétées en *quatuor*.

2° Un quatuor instrumental peut être constitué par des instruments divers ou par des instruments de même famille : quatuor à cordes, quatuor de saxophones...

3° Le quatuor à cordes tient cependant une place à part dans l'Histoire de la Musique. On désigne sous ce nom :

a) une œuvre composée pour 2 violons, un alto et un violoncelle. Ce genre de composition se développe en même temps que la Sonate et la Symphonie : Mozart, Haydn, Beethoven ont composé de nombreux quatuors à cordes. Haydn a véritablement popularisé le genre.

2e violon	alto
1er violon	violoncelle

Un quatuor à cordes est une sonate pour quatre instruments, comportant les mêmes mouvements.

(Voir photo, livre de 6e, page 84)

b) La formation instrumentale interprétant l'œuvre. Certains quatuors sont célèbres : Quatuor Lowenguth, Quatuor Hongrois, Quatuor Parrenin, etc.

Carmontelle. Le Quatuor. Musée Condé, Chantilly

(Cliché *Giraudon.*)

Beethoven : *Allemagne* *1770-1827*

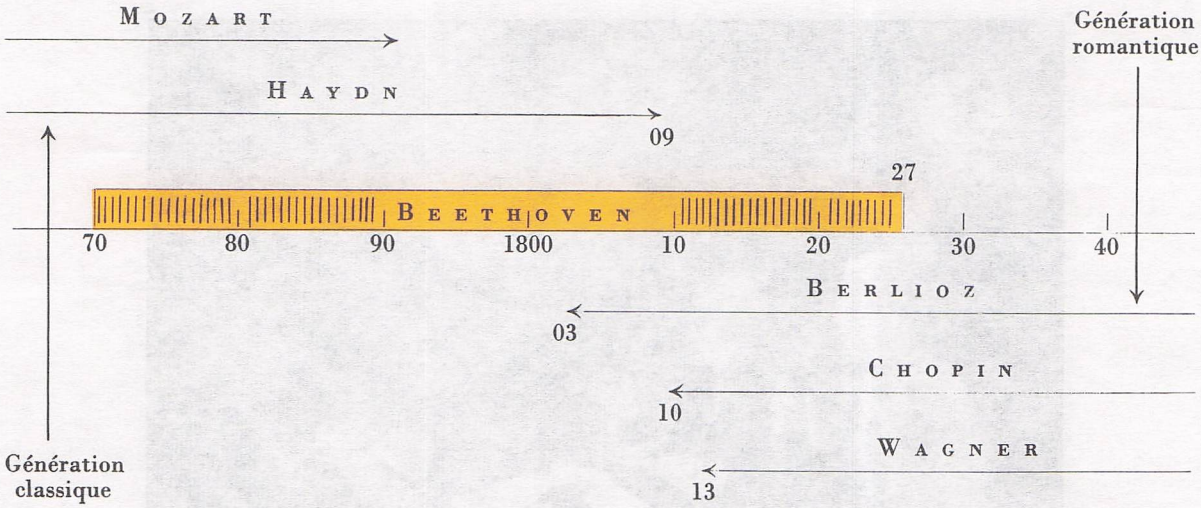
5e Symphonie en Ut Mineur

1o Mouvement - Allegro

LES CLASSIQUES, BEETHOVEN ET LES ROMANTIQUES.

Avec Beethoven, nous nous préparons à pénétrer dans un autre monde musical : celui des générations romantiques que marquent les noms de BERLIOZ, CHOPIN, WAGNER, SCHUMANN, etc., et que nous étudierons en troisième.

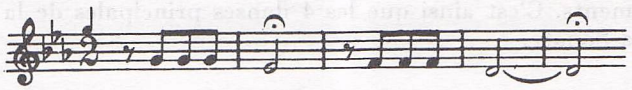
Beethoven par sa formation est classique ; il a appris la musique à l'époque de Mozart, Haydn. Par son esprit il est déjà tourné vers le romantisme. Il exprimera des idées romantiques dans des moules classiques. Il fait la transition entre le monde classique et le monde romantique.



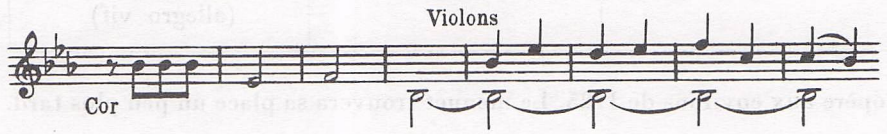
Beethoven a composé 9 Symphonies, 5 Concertos pour piano, 1 pour violon, des Ouvertures, 17 Quatuors à cordes, des Sonates pour piano (32), pour piano et violon, pour piano et violoncelle (5), 1 Opéra (*Fidélio*), 2 Messes (*en Ré* et *en Ut*), etc.

LA 5e *SYMPHONIE.* — C'est la plus célèbre des symphonies du Maître de Bonn. Cette célébrité tient à l'allegro initial dont la cellule du premier thème aurait la signification du « destin qui frappe à la porte », selon la propre expression de Beethoven. Beethoven ressentait en effet les symptômes d'un mal terrible pour un musicien : la surdité. Commencée en 1805, achevée en 1808, l'œuvre fut jouée le 22 décembre de la même année.

L'allegro initial.

1° *Les thèmes.* — *a*) le thème A est l'élément moteur ; il imprègne tout le mouvement de sa substance. Il tient tout entier dans la première cellule de 4 notes d'une vigueur étonnante. On ne peut rêver de thème plus concis et plus ramassé.

b) Le thème B s'oppose nettement au précédent ; les violons l'énoncent comme un chant de paix et d'espérance. Il est introduit par un appel de cor sur les 4 notes de A.

Levez une main à l'entrée du cor, l'autre main à l'entrée du thème.

En quel ton est ce thème ?

c) Les cadences ramènent l'atmosphère du début. Elles utilisent un élément rythmique et mélodique que l'on retrouvera à la coda.

Levez la main au début des cadences.

2° *Le plan.* — Beethoven était un constructeur, un bâtisseur ayant le souci de l'équilibre. Remarquez le nombre de mesures dans chaque partie.

Exposition	Thème A — Thème B avec A aux basses — Cadences :‖	124 mesures
Développement	S'ouvre sur des appels de A (en LA bémol). Il consiste exclusivement en un travail thématique autour de A par des répétitions obsédantes. Après une réapparition timide de la tête de B et un échange entre cordes et bois, il conclut en introduisant gravement la réexposition.	124 mesures
Réexposition	*Thème A*, coupé en deux pour ménager une cadence de hautbois qui apporte un court moment de détente dans le mouvement. L'instrument se détache paisiblement de la masse orchestrale. *Thème B*, en Do mineur. *Cadences* qui, au moment de leur conclusion, se soudent en une magnifique coda.	Ici « cadence » a le sens de courte phrase en forme d'improvisation (voir p. 105, à propos du concerto). 126 mesures
Coda	D'une grande importance, elle constitue un développement que chantent les violons dans une « atmosphère » de cadences ; l'action rebondit. Elle s'achève par une rentrée de A nettement affirmée.	

ORIGINES DE LA SONATE ET DE LA SYMPHONIE

La Sonate.

1° Les mouvements de la Sonate sont issus de la Suite. On abandonne les noms de danses pour des termes plus généraux désignant les mouvements. C'est ainsi que les 4 danses principales de la Suite donnent les 3 mouvements essentiels de la Sonate.

Allemande	*Courante*	*Sarabande*	*Gigue*
↓		↓	↓
Allegro (moderato)		Adagio	Presto (allegro vif)

La transformation s'opère aux environs de 1725. Le menuet trouvera sa place un peu plus tard.

2° Mais le terme *sonate* existait déjà :

a) Dès le XVI^e^ siècle, les Italiens l'utilisaient pour opposer à ce qui se *sonnait* sur les instruments (cuivres ou cordes), les pièces chantées (*Cantates*) ou les pièces pour lesquelles on touchait un clavecin (*Toccata*) : orgue.

b) Toujours en Italie, au XVII^e^ siècle, on trouve la *sonata da chiesa* (sonate d'église) et la *sonata da camera* (sonate de chambre) qui, par leur succession de mouvements courts (généralement des danses), ressemblent beaucoup à la Suite (1).

Ainsi, lorsque la Suite disparaît faisant place à la Sonate, le terme est déjà familier.

3° Deux compositeurs jouèrent un rôle important dans la transformation de la forme « suite » (coupe binaire, monothématisme), en forme « sonate » (coupe ternaire, bithématisme) :

a) CORELLI (1653-1713) qui le premier dans ses sonates en trio ou ses concertos grossos (voir page 108) donne la sensation du ternaire en faisant réentendre le thème à la fin de la deuxième reprise.

1^re^ *Reprise*		2^e^ *Reprise*	
Thème exposé	:‖:	Développement	Retour du thème :‖

C'est l'époque de la sonate monothématique, dont Domenico SCARLATTI (1685-1757) fut un des principaux maîtres.

b) KARL-PHILIPPE-EMMANUEL BACH (1714-1788), le second fils de Jean-Sébastien BACH, qui, sans l'avoir inventé, imposa le second thème dès 1743 dans toutes ses sonates.

(1) Ces sonates sont voisines des premiers concertos (voir page 105).

La Symphonie.

1° La symphonie est issue d'une part de la *sonate en trio* et d'autre part de la *sinfonia*, sorte d'ouverture instrumentale qui précédait l'opéra. Sonate en trio (écriture polyphonique) et sinfonia (écriture plus harmonique) aboutirent dès 1720 à la symphonie en 3 mouvements destinée au concert :

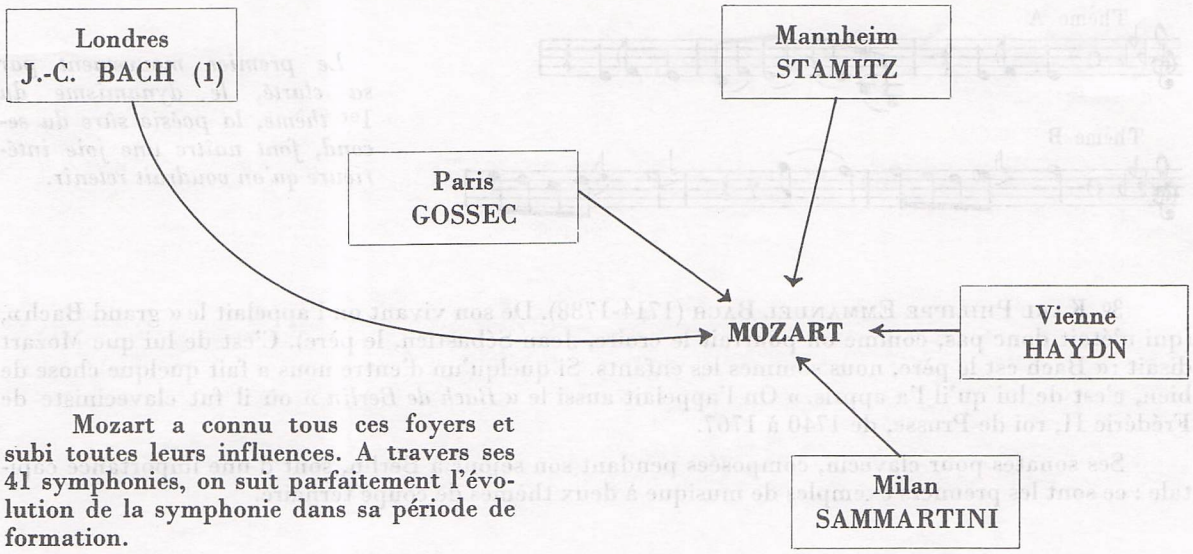
Allegro - Adagio - Allegro

Remarquons que c'est aussi le plan du concerto (voir page 104).

2° La symphonie conquiert avec une rapidité foudroyante de nombreux foyers musicaux en Europe. De toutes parts on cherche, on adopte le langage nouveau s'opposant au vieux langage contrapuntique : une mélodie claire bien dessinée à la partie supérieure sur une harmonie franche. Deux foyers et deux maîtres jouèrent un rôle de premier plan dans cette création :

a) Milan avec SAMMARTINI (1700-1775), auquel on doit la première véritable symphonie.

b) Mannheim en Allemagne avec le tchèque STAMITZ (1717-1757) pour le sens de l'orchestration.



Mozart a connu tous ces foyers et subi toutes leurs influences. A travers ses 41 symphonies, on suit parfaitement l'évolution de la symphonie dans sa période de formation.

3° Le menuet entre dans la symphonie vers 1740. C'est Stamitz qui le premier eut l'idée de le placer comme 3e mouvement avant l'allegro final.

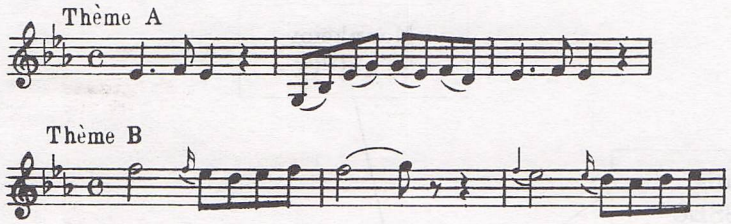
(1) Jean-Chrétien Bach (voir p. 102).

LES PRÉCURSEURS; LES PREMIERS SYMPHONISTES.

1° Giovanni Sammartini (1698-1775) sans doute le premier à avoir composé une symphonie, à Milan. Il eut une influence considérable sur Mozart lors des voyages de celui-ci en Italie, de 1769 à 1773. Il composa plus de 2.800 œuvres instrumentales. Ses symphonies sont en forme d'« Ouvertures à l'italienne » (voir p. 113) en trois mouvements : vif, lent, vif.

Écoutez de Sammartini : *Ouverture en FA Majeur*

2° Jean-Chrétien Bach (1735-1782). C'était le fils cadet de J.-S. Bach qui l'entoura d'une affection particulière. Après un séjour à Milan où il connut Sammartini, il prit à Londres la succession de Haendel (mort en 1759) comme maître de chapelle de la reine d'Angleterre. On l'appelait le « *Bach de Londres* ». C'est avec lui que Mozart découvrit la symphonie lors de son premier voyage à Londres en 1765. Ses symphonies, généralement en 3 mouvements, sont un enchantement.

Écoutez *Symphonie en mi ♭ majeur*, opus 9 n° 2, Discoph. France

Le premier mouvement par sa clarté, le dynamisme du 1er thème, la poésie sûre du second, font naître une joie intérieure qu'on voudrait retenir.

3° Karl Philippe Emmanuel Bach (1714-1788). De son vivant on l'appelait le « grand Bach », (qui n'était donc pas, comme on pourrait le croire, Jean-Sébastien, le père). C'est de lui que Mozart disait : « Bach est le père, nous sommes les enfants. Si quelqu'un d'entre nous a fait quelque chose de bien, c'est de lui qu'il l'a appris. » On l'appelait aussi le « *Bach de Berlin* » où il fut claveciniste de Frédéric II, roi de Prusse, de 1740 à 1767.

Ses sonates pour clavecin, composées pendant son séjour à Berlin, sont d'une importance capitale : ce sont les premiers exemples de musique à deux thèmes de coupe ternaire.

4° Joseph et Karl Stamitz. — Les Stamitz sont des tchèques venus s'installer à Mannheim. C'est là, dans une atmosphère de jeunesse, qu'ils donnèrent à la symphonie l'instrument qu'elle attendait : « l'orchestre ».

L'orchestre de Mannheim était de premier plan, on le disait le premier orchestre d'Europe. « L'orchestre du Prince Electeur Théodore, du Palatinat », rapporte le voyageur anglais Burney, « comprend plus de solistes que n'importe quel orchestre d'Europe. C'est vraiment une armée de généraux, tous ses membres sont aussi capables de dresser des plans que de les réaliser ». L'expression des sentiments, les nuances ou les effets de piano et de forte naissent à Mannheim. Burney, ébloui par les exécutions de l'ensemble, rapporte encore : « C'est à Mannheim que sont nés le crescendo et decrescendo. » Schubart — ne confondez pas avec Schubert — en parle aussi avec enthousiasme : « Son crescendo est une cataracte, son decrescendo un fleuve cristallin qui s'éloigne, son piano un souffle du printemps. »

JOSEPH STAMITZ prit la direction de l'orchestre en 1745. Son premier fils KARL STAMITZ composera plus de 70 symphonies.

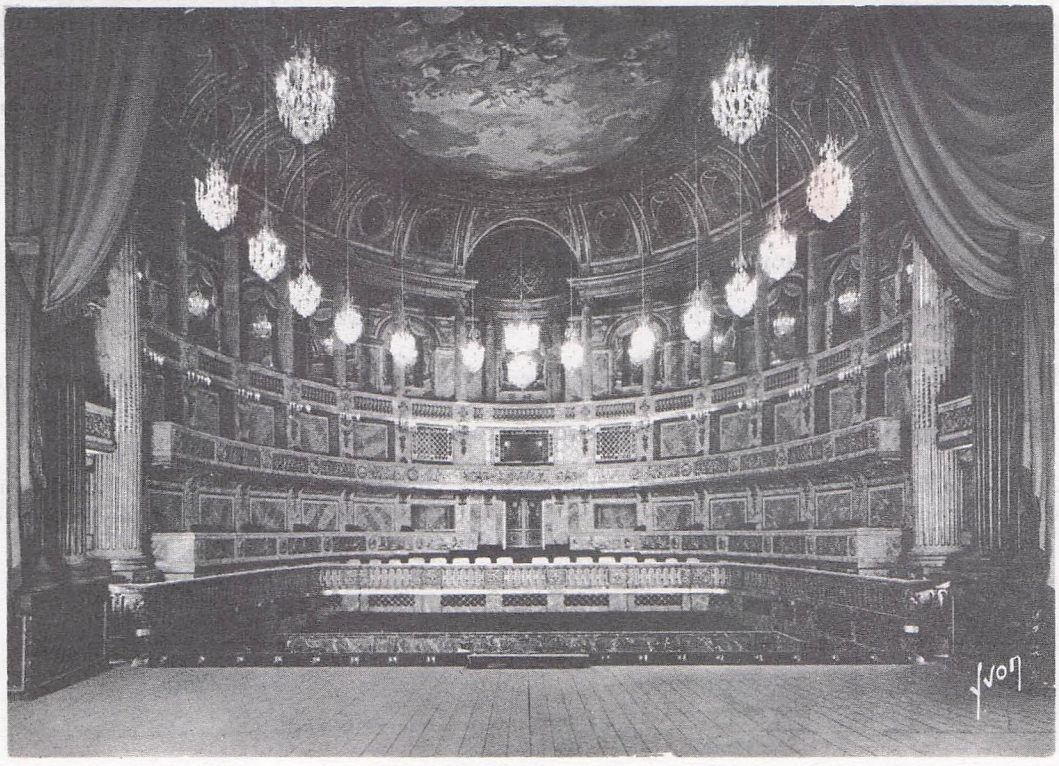
Écoutez de J. STAMITZ *Symphonie en LA majeur*
— K. STAMITZ — *en MI♭ majeur*
Disque Pathé DTX 181

5° LULLY ET L'ORCHESTRE.

On peut dire que Lully fonda réellement l'orchestre en France. Des « Bandes de violons » (Lully avait fondé dès son arrivée en France la *Bande des Petits Violons* qui éclipsa celle des *Vingt quatre Violons du Roy*), il fit des ensembles cohérents, bien équilibrés, avec 1/3 d'instruments à vent et des percussions.

Il disciplina les instrumentistes, apprit aux violonistes à avoir le même coup d'archet, exigea la *précision rythmique* et la *justesse mélodique* avec le respect des *nuances*. Il les habitua à déchiffrer à vue au lieu de jouer seulement de routine après avoir appris par audition.

Il dirigeait son orchestre. C'est lui qui introduisit la coutume du bâton de chef d'orchestre, sorte de canne dont il frappait le sol à chaque mesure ; il devait en mourir, d'ailleurs, à la suite d'une blessure qu'il se fit au pied en maniant ce bâton : la blessure s'infecta, la gangrène gagna, et en 1687 la France perdait son premier chef d'orchestre.



Château de Versailles. Théâtre royal Louis XV

(Cliché *Yvon*)

LE CONCERTO

Le concerto est l'une des formes les plus séduisantes de la musique instrumentale : il réunit le soliste et l'orchestre ; le soliste dans sa virtuosité, capable de vaincre les plus grandes difficultés, l'orchestre dans sa puissance et son chatoiement de timbres divers.

AVANT D'ÉCOUTER UN CONCERTO

Concerto vient du latin : concertare = lutter ;

Tutti = orchestre ; *Concertiste* = soliste.

« Le concerto est le dialogue du soliste et de l'orchestre. Le *tutti* par lequel il commence expose les propositions (1) qu'il s'agit de discuter dans le cours de la pièce, et les contradictions qui en résultent forment alors un combat musical entre solo et tutti » (Brijen, 1763).

L'idée de *tournoi* n'est nullement absente de ce combat pacifique où tous les membres du tutti se mettent chevaleresquement au service du soliste. Celui-ci a la partie belle, il doit briller ; à lui sont réservées les mélodies très expressives ou les passages ardus demandant verve, bravoure, témérité.

Musique certes, mais spectacle aussi ; on attend le soliste avec une inquiétude mêlée de joie. En général, il n'apparaît pas le premier. Le tutti ménage son entrée, la prépare, la fait désirer. (*Ex. :* 1er mouvement du *Concerto pour clarinette*, de MOZART). L'auditeur guette cet instant ; mais dès l'entrée du concertiste il vit avec lui tout le mouvement, passant comme lui par des moments de tension, de détente, d'élan. A la fin d'un mouvement, le même cérémonial se renouvelle : le tutti, en reprenant le thème premier, reconduit celui qui sut lui donner la réplique dans un jeu vivant et passionnant.

CARACTÉRISTIQUES DU CONCERTO

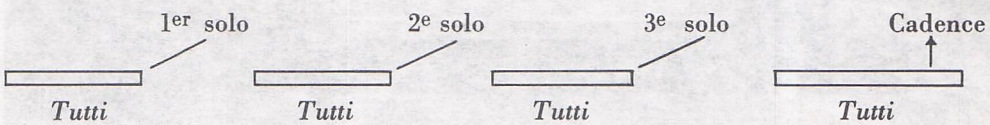
Un concerto est une œuvre instrumentale en trois mouvements, opposant un soliste à un orchestre :

ALLEGRO ADAGIO ALLEGRO

Le concerto n'a pas toujours eu le même visage. Cependant, dans tous les concertos on remarque :

1° **L'opposition des partenaires :** revoir le paragraphe précédent.

2° **La tradition des trois solos** dans les mouvements vifs. Trois fois le soliste intervient ; souvent on note une graduation dans les interventions. Chez Vivaldi par exemple, la première permet au soliste de s'échauffer (2), tandis que la dernière est extrêmement brillante.



(1) Les propositions, c'est-à-dire les idées musicales, les thèmes.
(2) On peut le comparer à l'athlète qui, sur le terrain, se met en forme avant d'affronter l'épreuve.

3° **La cadence.** — C'est une improvisation du soliste. Quelques mesures avant la fin du mouvement (vif en général), l'orchestre, après avoir marqué largement quelques accords, aboutit à un accord de dominante et y prend appui. C'est le point d'arrêt (𝄐). Le soliste est libre. Vraiment seul, sans aucun accompagnement, dans un impressionnant silence, il doit se montrer brillant exécutant et savant improvisateur. Lorsque l'improvisation se termine, le soliste en avertit l'orchestre par un *trille* conventionnel sous lequel les musiciens placent le premier accord des quelques mesures finales. Le « jeu » est terminé, la fin du mouvement n'est qu'un joyeux salut à l'adresse du soliste.

Ne pas confondre :

a) la cadence d'un concerto ;

b) les cadences d'un allegro de symphonie à la fin de l'exposition ;

c) la cadence-conclusion, à la fin d'une phrase musicale ;

d) la cadence : marcher en cadence.

LE CONCERTO AVANT ET APRÈS 1750

Avant 1750	Après 1750

1er Mouvement

Les plans sont divers, mais on distingue nettement les 3 solos. Généralement on trouve :

Exposition du thème	Développement	DA CAPO 𝄇
Tutti - Solo	Tutti - Solo	

(Voir les plans de deux allegros de concerto page 110.).

La forme sonate influence le concerto :

a) Exposition (dite « fausse exposition ») par l'orchestre.

b) Reprise de l'exposition (exposition réelle) par le soliste (1er solo).

c) Développement (2e solo).

d) Réexposition (3e solo), cadence, coda.

Avant 1750, les solos sont nettement dessinés ;
après, il s'agit de véritables dialogues avec l'orchestre.

2e Mouvement

C'est le plus souvent un beau chant du soliste, en deux parties, la première partie marquant un demi-repos à la dominante ; l'orchestre accompagne.

Il se présente parfois comme avant 1750, ou bien, sous l'influence de la forme sonate, en trois parties.

3e Mouvement

Très souvent un rondeau (couplets avec soliste).

Exemple : 3e *mouvement du Concerto en mi majeur pour violon*, de Bach.

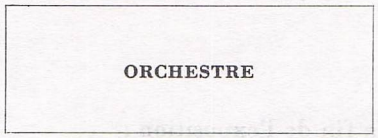
Rondo forme sonate.

Exemple : 3e *mouvement du Concerto pour trompette*, de Haydn.

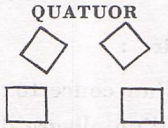
LE CONCERTO GROSSO

Le concerto grosso a précédé le concerto. Dans le concerto grosso *plusieurs solistes* s'opposent à l'orchestre.

Les exemples les plus typiques sont les 6 *Concertos Brandebourgeois* de J.-S. BACH.



Concerto grosso



Concertino

C'est un dialogue entre le petit concert (concertino) et le gros concert (concerto grosso). C'est CORELLI qui donna les premiers bons exemples de concerto grosso.

Écoutez : *Concerto Grosso en sol mineur n° 8*, de CORELLI

Remarque. — Un concerto grosso a de nombreux mouvements courts. Il rappelle la Suite. C'est dans le concerto de soliste (au singulier) qu'on adoptera définitivement les 3 mouvements.

Aug. de Saint-Aubin. Le Concert

(Cliché *Giraudon*.)

L'AUDITEUR ACTIF

— Cher Maître, que veut dire ce morceau ?...

— Cela !... et Beethoven recommença la sonate pour la dame qui lui posait cette question.

Peut-être vous reconnaissez-vous, peut-être désirez-vous parfois la poser vous-même ? Si vous ne le faites pas, l'envie ne vous en manque pas. Mais si vous la posiez, personne ne saurait vous répondre : la meilleure réponse, Beethoven l'a faite. Elle pose le problème de l'auditeur.

DEUX ATTITUDES

Il y a deux façons d'écouter une œuvre musicale, en la subissant ou en la vivant :

— la *subir*, c'est se contenter de l'entendre, d'entrer en état de rêverie dès le premier accord, pour n'en sortir qu'aux cadences terminales.

— la *vivre*, c'est participer à son déroulement, c'est se faire thème, rythme ou accord comme on se met dans la peau d'un personnage au théâtre où à la lecture d'un roman. C'est par conséquent chercher à sentir l'orientation de l'œuvre, naître, vivre et s'achever avec elle.

DEUX CATÉGORIES D'AUDITEURS

L'auditeur passif accepte bien des choses pendant l'audition : il admet par exemple la conversation avec un tiers alors qu'il ne supporte pas le moindre dérangement lorsqu'il est plongé dans la lecture ; il laisse l'œuvre, y revient de temps à autre, tourne autour d'elle comme un papillon sur une fleur.

L'auditeur actif au contraire se donne tout à l'œuvre qui le réclame avec exigence : il sent qu'il ne peut la lâcher sans risquer de perdre pied, de ne plus pouvoir suivre. Il appelle le silence sans lequel il n'est point de musique, il est comme l'abeille qui vide la fleur et en recueille tout le suc.

Pourquoi l'un, pourquoi l'autre ?

L'auditeur passif qui ne s'avoue pas tel, est comparable au spectateur du match de football qui, ignorant conventions et règles du jeu, ne suit pas ce qui se passe : comme lui il est ébloui pendant les premières secondes (le choc musical envoûte comme les évolutions bien ordonnées de joueurs sur le terrain), mais vite, parce qu'il ne sait pas, parce qu'il ne peut pas suivre, l'ennui, le découragement, l'impatience même le gagnent : le match ou l'œuvre se déroulent sans lui, spectateur ou auditeur impuissant.

L'auditeur passif ressemble à l'homme qui pénètre dans une salle de réunion où l'on parle une langue étrangère ; il sent qu'on y agite des idées intéressantes, mais sa satisfaction ne peut être complète.

A l'auditeur actif au contraire rien n'échappe : il est le spectateur qui pendant 90 minutes joue comme s'il était sur le terrain ; il oublie même ceux qui l'entourent, il est dans le jeu. C'est lui qui fait naître les thèmes, respire avec eux et imagine avec l'exécutant la recréation de l'œuvre.

POUR VOUS SOYEZ SÉVÈRES

On ne peut savourer un fruit sans le sens du goût, comprendre l'anglais sans une connaissance de la langue : on ne peut goûter et comprendre une œuvre musicale sans une attitude établie en fonction du langage musical.

La musique est un art, cet art a son langage.

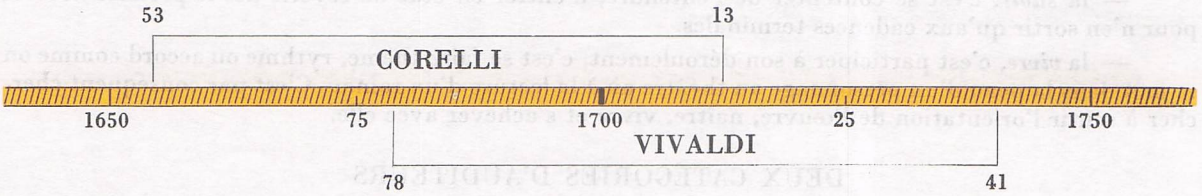
Qui ignore tout du langage se prive à jamais des joies profondes de l'art. Qui pénètre le langage se rapproche de l'auditeur actif en retrouvant les joies des créateurs.

Ce livre vous aide à devenir des auditeurs actifs en vous initiant au langage musical.

Corelli : *Italie* *1653-1713*

CONCERTO GROSSO EN SOL MINEUR N° 8
(Concerto de Noël)

CORELLI ET VIVALDI



Un siècle entre la naissance de l'un et la mort de l'autre. En 1653, on parle peu de musique instrumentale ; celle-ci est au service de la musique chantée dans l'opéra ; en 1741, la bataille instrumentale est gagnée : la symphonie et la sonate règnent, le concert existe, toutes les capitales d'Europe ont leur orchestre de chambre. L'Italie a contribué à ce renouveau musical, dans la forme concerto surtout :

— Avec CORELLI, c'est le *concerto grosso* qui prend corps, trouve son style.

— Avec VIVALDI, le *concerto de soliste* commence une carrière éblouissante.

ARCANGELO CORELLI est le musicien de Bologne. Ses douze « concerti grossi », formant l'opus 6, furent composés avant 1700.

① *Qu'avez-vous entendu de Vivaldi?*
Reprenez le Livre I.

② *Quel serait le musicien français contemporain de Corelli?*

③ *Citez des compositeurs français contemporains de Vivaldi.*

LE CONCERTO POUR LA NUIT DE NOËL.

Il appartient au groupe des huit premiers concertos dits d'église : on les exécutait souvent pendant les offices. *La Pastorale* de ce 8e concerto (dernier mouvement) serait une évocation toute poétique de l'adoration des bergers, d'où le nom de l'œuvre.

1° Dans ce concerto comme dans beaucoup de concerti grossi de Corelli, le concertino joue constamment, l'orchestre intervient régulièrement pour ponctuer le discours musical en doublant alors le concertino.

① *Ecoutez le début de ce concerto ; tout l'orchestre joue, levez la main lorsque le concertino joue seul pour la première fois.*

Concertino : ├──┤

Concerto grosso : ├──┤ ├──┤ ├──┤ ├──┤

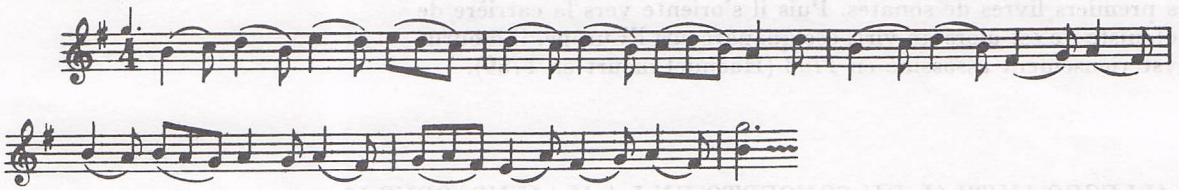
2° L'orchestre est un orchestre à cordes. Le concertino comprend : 2 violons, un violoncelle.

Orchestre	violons I violons II altos violoncelle	Concertino	violon solo I violon solo II violoncelle solo

3° L'œuvre comprend de nombreux mouvements courts :

Vivace (court)	*Grave*	*Allegro*	*Adagio* *Allegro* *Adagio* (retour du précédent)	*Vivace*	*Allegro*	*Pastorale*
①		②	③	④	⑤	

Cinq allegros, quatre adagios

La Pastorale

On écoute sans effort ce mouvement fait d'un thème unique d'abord exposé au 1er violon puis au 2e violon, d'où il se développe longuement ; le thème revient en 3e partie, et le compositeur le prolonge par des échos. Tout s'éteint dans le pianissimo.

Quatre fois seulement le concertino intervient seul et brièvement.

Retrouvez ces quatre interventions.

L'Adagio Allegro Adagio

Il s'agit d'un adagio dit *vénitien*, très en vogue à l'époque. C'est un mouvement lent coupé par une brève intervention rapide.

lent	vif	lent
A		A + coda
8 mesures	13 mesures	12 mesures

C'est un peu l'esprit de l'Ouverture à la française (voir page 112).

Ce concerto permet de constater que dans la seconde moitié du XVIIe siècle les formes instrumentales sont très proches les unes des autres : tout vient des danses. La forme Suite règne et le concerto grosso en diffère peu.

J.-M. Leclair : *France* *1697-1758*

CONCERTO EN LA MAJEUR POUR VIOLON ET ORCHESTRE

Opus X

CLAVECINISTES ET VIOLONISTES FRANÇAIS AU XVIII^e SIÈCLE

On a tendance, en parlant des compositeurs français du XVIII^e siècle, à s'arrêter aux seuls clavecinistes et à ignorer à peu près complètement les représentants d'une école française du violon qu'on peut opposer avec fierté à l'école italienne du temps. JEAN-MARIE LECLAIR fut le chef de file de ces maîtres français du violon.

Tout en apprenant le violon, JEAN-MARIE LECLAIR aborda sérieusement la musique de danse. A 26 ans, en 1723, il publie ses premiers livres de sonates. Puis il s'oriente vers la carrière de violoniste : c'est alors un virtuose qui parcourt l'Europe. Il mourut mystérieusement assassiné en 1758 (Haendel meurt en 1759).

① *Citez les clavecinistes français du XVIII^e siècle.*

② *Quels sont les grands maîtres de l'école italienne du violon?*

L'ALLEGRO INITIAL DU CONCERTO EN LA MAJEUR, OPUS 10

Dans les concertos de LECLAIR on sent l'influence italienne (même structure d'ensemble vif-lent-vif ; oppositions soli-tutti bien dessinées) et l'esprit français (beaucoup de liberté et de fantaisie dans la façon d'exposer et de traiter les thèmes ; rythme « à la française » : ♩. ♪♩).

Le premier mouvement est un allegro bâti sur le schéma suivant :

1re *Exposition*	1er solo	2e *exposition*	2e solo	*Tutti*	3e solo	*Da Capo*
Tutti, soli		à la dominante Tutti, soli				

1° Dans l'exposition, le violon principal et l'orchestre se partagent le thème qui débute par une gamme descendante. On peut la schématiser ainsi :

Tutti	violon	Tutti	violon	Tutti	violon	Tutti
A		A		B		C

C'est alors que commence le véritable premier solo : le violon s'étire en une sorte de cadence libre, très chantée, véritable concentration et mise en train avant le premier combat.

a) 1re *audition : distinguez nettement les* 3 *soli. Le dernier est bref. La fin du mouvement rappelle-t-elle le début?*

2º Dans la 2e exposition, le compositeur reprend tout le début, mais dans le ton de la *dominante*.

Le solo qui suit (le second) fait appel à la grande virtuosité : les traits se succèdent hardis et difficiles. C'est la minute du « concertiste ».

3º Le tutti et le solo suivant (troisième solo) sont courts.

La dernière intervention de l'orchestre, la conclusion, est une reprise de l'exposition (on dit **Da Capo**, reprise du début) mais sans les éléments A :

Tutti — violon — Tutti
B — C

b) *Après le* 1er *solo, on reprend l'exposition. Qu'y-a-t-il de changé? Pour le trouver, chanter la gamme d'entrée aux 2 expositions : chantez-vous à la même hauteur?*

c) *Quels instruments soutiennent le second solo?*

d) *Levez la main après le dernier solo, au* **Da Capo.**

AUTRES AUDITIONS

VIVALDI : *Concerto en FA mineur pour violon et orchestre (Les Quatre Saisons). 2e mouvement : Adagio.*

Livre de 6e, page 81 (1).

Dans l'Adagio, l'orchestre s'efface pour laisser place au soliste : celui-ci chante une belle mélodie. Violons, altos, violoncelles ne font que soutenir.

Suivez la basse de ce mouvement :

HAYDN : *Concerto pour trompette en MI♭ : 3e mouvement.*

Ce troisième mouvement est un *rondo de forme sonate.*

Thème A *(refrain)*

Thème B

1º Fausse Exposition : avec les deux thèmes à l'orchestre et cadences.

2º Exposition réelle avec les deux thèmes par la *trompette.*

3º Développement : s'ouvre sur le refrain préparé avec humour par un silence et une tenue de trompette. On entend le refrain en divers tons (la♭).

4º Réexposition, puis coda avec le refrain.

(1) Voir aussi « *L'Orchestre et ses instruments* », page 53 (Presses d'Ile-de-France, Paris).

L'OUVERTURE

Qu'est-ce qu'une ouverture ?

Un opéra débute par une ouverture.

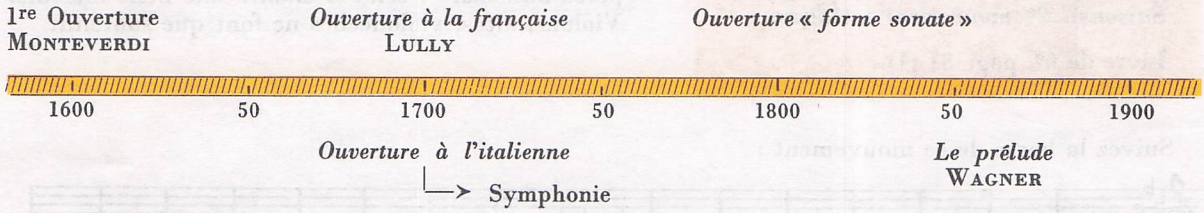
Une suite pour orchestre, de Bach, débute par une ouverture.

Un oratorio débute souvent par une page symphonique qu'on pourrait appeler ouverture.

Connaissez-vous des ouvertures célèbres? Citez-en.

L'ouverture est une pièce généralement symphonique par laquelle débutent les opéras et les oratorios ainsi que certaines suites.

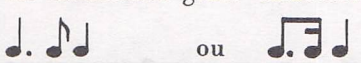
Naturellement une ouverture écrite en 1700 ne ressemble pas à une ouverture de Mozart ou de Wagner. L'ouverture, dans sa forme, suit l'évolution musicale générale et, dans son esprit, l'évolution particulière de la musique dramatique. Le tableau ci-dessous donne les grandes lignes de cette évolution.



L'OUVERTURE A LA FRANÇAISE. — C'est le premier type réellement achevé d'ouverture.

1° **Structure.** — Trois mouvements :

a) *un mouvement grave* caractérisé par le rythme pointé qui lui donne un caractère solennel.



Le mouvement se termine de façon suspensive sur un accord de dominante.

b) *un mouvement vif* en style fugué. Les instruments entrent les uns après les autres, reprenant le même thème comme dans une fugue.

c) *retour au grave initial :* en partie ou entièrement, avec conclusion sur l'accord de tonique.

Écoutez l'*Ouverture de Phaëton*, de LULLY ; commentaire page 115

Dans certaines ouvertures à la française il n'y a pas de 3e mouvement.

2° **Caractères.**

a) L'ouverture à la française est noble. Conçue par Lully pour le début des comédies-ballets ou des ballets de cour, elle porte en elle la grandeur et la majesté que réclamaient les spectacles à la cour de Louis XIV.

b) C'est une forme équilibrée : trois mouvements dans un principe de symétrie.

c) Elle réunit les deux types de langage du Moyen Age et de la Renaissance :

Le langage harmonique : dans les mouvements graves.
Le langage contrapuntique : dans le mouvement vif.

Revoir Livre II, pages 92-93.

d) C'est une forme achevée qui n'évoluera pas : créée par Lully, elle porte en elle des éléments de perfection.

3° **Son influence.** Née dans le 2e quart du XVIIe siècle, elle est adoptée rapidement en Angleterre (PURCELL : *Ouverture de Didon et Enée*), en Allemagne (BACH, HAENDEL) et même en Italie. Elle demeure solide jusque dans la seconde moitié du XVIIIe siècle où l'on adopte l'ouverture de « forme sonate ».

Cette éclatante et grave symphonie
Qui ravit tous nos sens par sa noble harmonie
Et par qui le moins tendre en ce premier moment
Sent tout son corps ému d'un doux frémissement.

(PERRAULT).

L'ouverture à la française à l'époque de Lully n'a aucun rapport avec l'œuvre qui la suit. Elle « traduit l'émotion d'une attente », l'attente d'un beau spectacle.

RAMEAU essaiera d'établir un rapport entre l'opéra et son ouverture (*Ouverture de Pygmalion*).

L'OUVERTURE A L'ITALIENNE. — Dans sa forme générale, elle est le contraire de l'ouverture à la française. Trois mouvements : vif — lent — vif.

Exemple : *Ouverture d'Idoménée* de MOZART.

Les mouvements n'ont pas de caractéristiques particulières. Ils sont marqués avant tout par le langage harmonique. Dans le mouvement lent on remarque souvent une mélodie accompagnée.

Cette ouverture, née en même temps que l'ouverture à la française, mais en Italie, *a donné la symphonie* et le concerto. En ce sens, elle joue un rôle capital. Des nombreux opéras italiens de la fin du XVIIe siècle ou du XVIIIe siècle, on détachait parfois les ouvertures pour les donner au concert : d'où les premières symphonies.

En tant qu'ouverture, elle ne connut pas la même gloire que l'ouverture à la française.

L'OUVERTURE A PARTIR DE 1750.

1° *L'ouverture de forme sonate :* La symphonie de forme sonate influence l'ouverture dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Bientôt les compositeurs écrivent des ouvertures qui sont de petits allegros de symphonie. D'autre part, le lien ouverture-opéra devient plus évident. Beaucoup débutent par une introduction lente.

Exemple : *Ouverture de Don Juan*, de MOZART

2° *L'ouverture pot-pourri.* Dès la fin du XVIIIe siècle, on compose des ouvertures utilisant des thèmes qu'on réentendra dans l'opéra qui les suit.

Exemple : *Ouverture d'Obéron*, de WEBER

3° *Le prélude.* Wagner au XIX^e siècle crée le prélude, mouvement symphonique précédant chacun des actes.

avant WAGNER — Ouverture 1^er acte — 2^e acte — 3^e acte

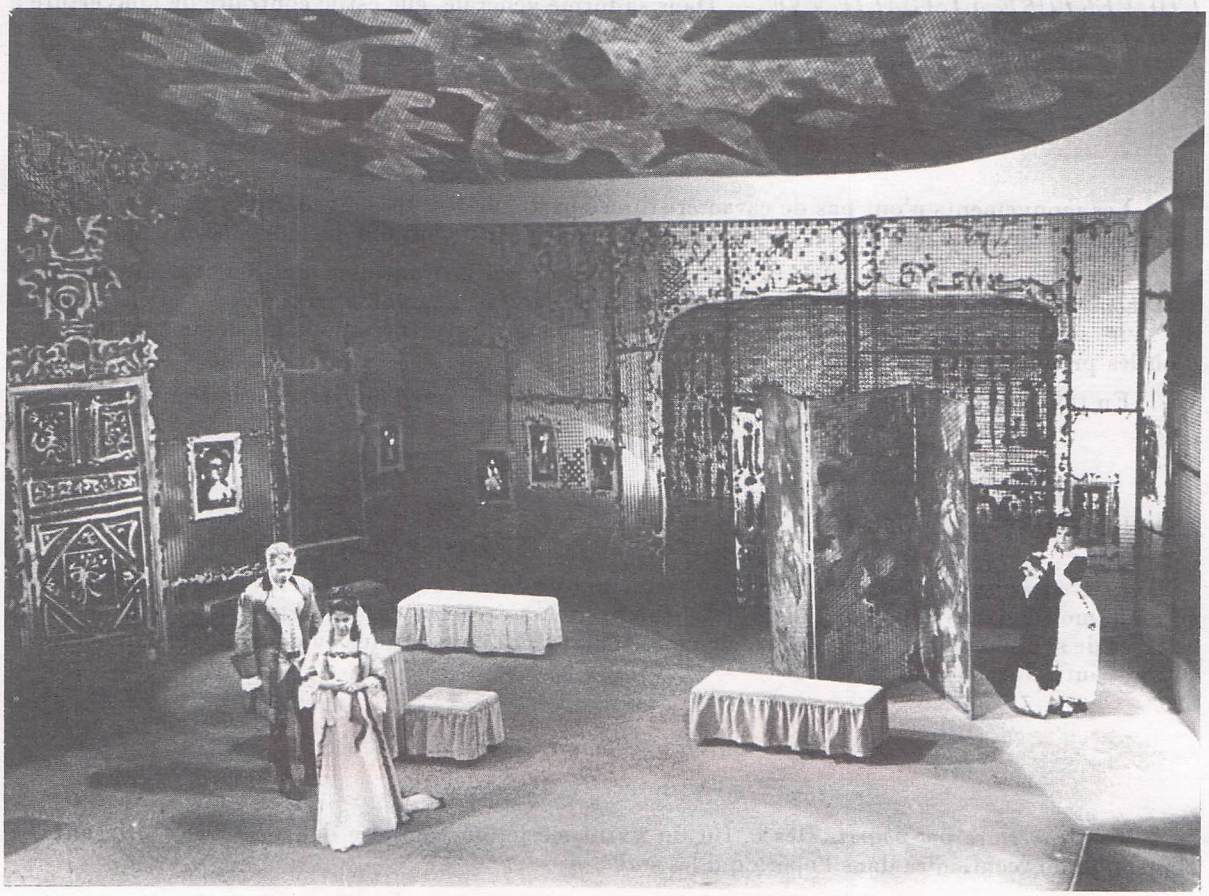
avec WAGNER — **Prélude du** 1^er acte — **Prélude du** 2^e acte — **Prélude du** 3^e acte

ORIGINE DE L'OUVERTURE.

1° Monteverdi inventa l'ouverture : En 1607 il fait précéder son opéra « *Orfeo* » de 9 mesures d'orchestre (cuivres), répétées trois fois.

2° Au XVI^e siècle : Les luthistes accordaient leurs instruments puis *préludaient à l'entrée des danseurs par quelques accords ou mesures de leur invention.*

3° Aux premiers temps de l'opéra, en Italie, on chantait *un madrigal* pour annoncer le spectacle.



Une scène des « Noces de Figaro », de Mozart, au Festival de Salzbourg

(Cliché *Pressebüro Salzburger Festspiele*).

Lully : *France* *1632-1687*

OUVERTURE DE PHAËTON

LE COMPOSITEUR. — Jean-Baptiste LULLY vint en France à l'âge de 14 ans. Au service de Mademoiselle de Montpensier, cousine de Louis XIV, il se rendit très vite célèbre comme violoniste. Comme danseur, il conquit la faveur du roi. Il se lança résolument dans la composition des opéras, et obtint des privilèges considérables qui firent pratiquement de lui le seul compositeur français d'opéra de son époque (Revoir p. 103).

Revoir Livre II, page 111. *Lully composa des ballets de cour, des comédies-ballets.*

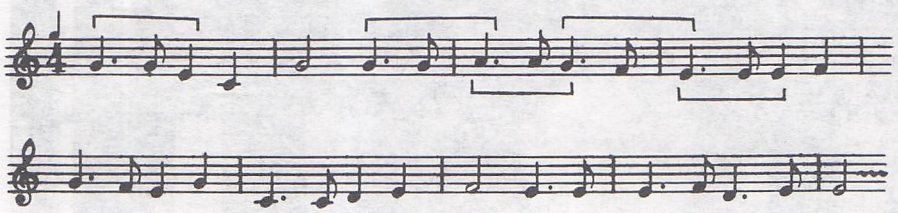
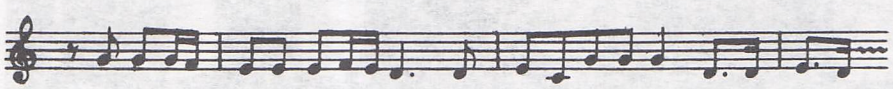
Précisez le sens de ces expressions.

Citez les titres de quelques opéras de Lully.

L'ŒUVRE.

1° *Phaëton* est une tragédie lyrique en 5 actes sur un livret de QUINAULT. Phaëton, fils du soleil (Hélios), faillit par son inexpérience embraser l'univers alors qu'il conduisait le char du soleil. Zeus irrité le foudroya et le précipita dans l'Eridon.

2° L'ouverture de Phaëton est un bel exemple d'ouverture à la française.

A) *Grave initial.*

B) *Vif fugué.*

Les instruments entrent les uns après les autres, de l'aigu au grave, de façon très rapprochée.

C) *Grave.* On retrouve l'atmosphère du début, mais la musique n'est pas identique.

Cette ouverture n'a aucun rapport avec le drame qui la suit. Elle prélude seulement à un beau spectacle.

a) *Remarquez les nombreux rythmes pointés.*

b) *Sur quel degré se termine ce mouvement, I, V, VII?*

c) *Quels sont les instruments de l'orchestre?*

d) *Levez la main à chaque entrée d'instrument.*

e) *Dites le nom des premiers instruments.*

Hubert-Robert (1733-1808). Danse et concert dans un parc. Amiens, *Musée de Picardie*

(Cliché *Archives Photographiques*)

L'OPÉRA AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

L'opéra naît au XVII^e siècle. C'est un événement comparable par son importance à la naissance de la polyphonie au Moyen Age.

① Il naît de la mélodie accompagnée : la polyphonie perd la première place qu'elle occupait jusqu'alors. On professe même rapidement un profond mépris pour l'art « des temps barbares ». Certains considèrent alors que la musique ne commence réellement qu'au début du XVII^e siècle.

En Italie, patrie de l'Opéra, Vincent Galilée, le père du célèbre astronome, publie en 1580 un « discours sur la musique antique » (il appelle ainsi la polyphonie) qu'il oppose à la musique moderne (il désigne sous cette expression *le solo*).

② L'opéra marque l'avènement du soliste dans le chant comme un peu plus tard le concerto marquera celui du virtuose instrumental.

Le même Galilée rapporte que les anciens chantaient ainsi leurs tragédies : il le montre en chantant seul, accompagné de la viole, un passage de la *Divine Comédie de Dante*. Le solo entre ainsi dans l'histoire de la musique.

③ L'opéra attirera rapidement les foules par le grand développement donné à la partie spectaculaire.

④ L'opéra est un genre extrêmement difficile et les réussites en ce domaine sont rares : pour un Monteverdi, un Mozart, un Wagner, un Debussy, un Moussorsky, que de compositeurs qui par milliers écrivirent pour la scène lyrique, avec talent bien sûr, mais souvent sans génie.

⑤ L'oratorio se développa parallèlement à l'opéra (voir pages 137 et suivantes).

LES DÉBUTS DE L'OPÉRA

Le théâtre en musique apparaît en même temps en Italie et en France sous des formes différentes : en France ce sera le ballet de cour, en Italie l'opéra proprement dit ; en France il naît autour de la danse, en Italie autour du chant.

EN FRANCE.

1572. — *(Que vous rappelle cette date en histoire de France ?)* A l'occasion du premier mariage de Henri de Navarre, le futur Henri IV, avec Marguerite de Valois, on donne à la cour un spectacle grandiose « LE PARADIS D'AMOUR », sur un livret de P. Ronsard. On y trouve :

a) une action dramatique
b) une partie musicale
c) des danses

} éléments d'un ballet de cour.

1581. — CIRCÉ (ballet comique de la Reine), fut vraiment le premier ballet de cour. Il dura 5 heures et demie. On le donna pour le mariage de Mlle de Vandémont avec le Duc de Joyeuse. Ce n'est pas l'œuvre d'un seul musicien mais de trois auteurs : un chorégraphe (Beaujoyeux), deux compositeurs (Lambert de Beaulieu, Jacques Salmon).

« Imaginez une salle rectangulaire bordée de galeries où sont les spectateurs. Le parterre de cette salle est la scène même. Le roi et ses pairs s'y trouvent assis sur des coussins. Le reste du public contemple l'action au-dessous de lui comme d'un balcon. Au fond de la salle une voûte dorée découvre un château, derrière lequel l'orchestre se dissimule.

Au début du Ballet comique de la Reine on voit entrer une fontaine ambulante avec jets d'eau véritables, traînée par des chevaux marins. Douze naïades l'entourent, parmi lesquelles la Reine de France et les princes de sang...

Le ballet royal comporte d'ordinaire une trentaine d'entrées. « *C'est une succession de danses, de numéros d'acrobatie, de scènes mimées, de soli ou d'ensembles instrumentaux et vocaux* ». (ROLAND MANUEL, *Plaisir de la Musique*, I).

Beaujoyeux disait dans sa préface : « Je puis avoir contenté en un corps bien proportionné l'œil, l'oreille, l'entendement. »

Le Ballet de Cour est donc issu directement des divertissements profanes du Moyen Age : Entremets et Mascarades (voir Livre II, p. 135).

EN ITALIE.

1593. — L'AMPHIPARNASSE DE VECCHI ET LE MADRIGAL. Le madrigal est une composition polyphonique à 5 voix, dans laquelle la voix supérieure domine, comme une mélodie extrêment libre, d'un caractère très expressif par l'instabilité du rythme, la brusquerie des modulations, l'imprévu et l'audace des dissonances.

VECCHI (1550-1605), musicien avant tout, en opposition avec les Florentins (voir paragraphe suivant), donne en 1593 l'Amphiparnasse, comédie en trois actes n'utilisant que les *moyens du Madrigal :* pas de représentation scénique, pas de soliste, toujours le chœur à 5 voix.

1600. — L'EURIDICE DE PERI ET LA RÉFORME FLORENTINE. Un cercle de poètes et d'humanistes réunis à Florence autour du comte *Giovanni Bardi* imagine de retrouver la déclamation de la tragédie antique.

Ils créent un langage nouveau, basé sur la déclamation chantée : on discourt en chantant. C'est le *récitatif calqué sur la parole*, la musique demeurant servante du verbe. Plus de polyphonie « qui, ne laissant pas bien entendre les paroles, gâte à la fois l'idée et le poème ». Peu d'harmonie, un simple accompagnement limité à quelques instruments. *C'est le style représentatif.*

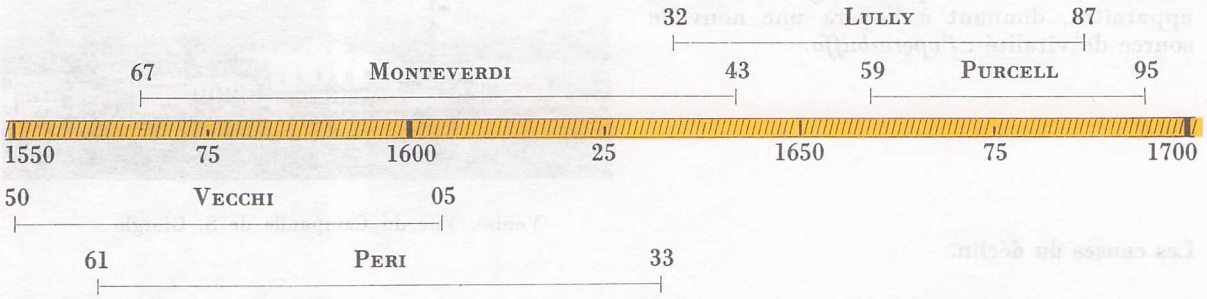
PERI (1561-1633) est le musicien de ce cénacle. Il donne en 1600 *Euridice*. La pièce déchaîna un enthousiasme que l'on ne comprend guère aujourd'hui tant ce récitatif est monotone.

1607. — ORFÉO, DE MONTEVERDI, ET LA SYNTHÈSE DES LANGAGES. Monteverdi, nourri comme Vecchi de madrigal italien, a assisté à la représentation de l'Euridice. Il sent toutes les possibilités qu'offre la réforme florentine et mesure les insuffisances de son langage. Il voit combien l'art du madrigal pourrait l'enrichir. En 1607, il donne « Orféo », premier chef-d'œuvre de l'opéra, s'appuyant sur les acquisitions musicales du passé (le madrigal) et ouvert aux idées nouvelles (le récitatif florentin).

Monteverdi : *Italie* *1567-1643*

LAMENTO D'ARIANE
Début

LE COMPOSITEUR. — Claudio Monteverdi mourut à Venise en 1643. Lully n'avait que 11 ans, Purcell n'était pas né. C'est dire le rôle de précurseur qu'il joua.



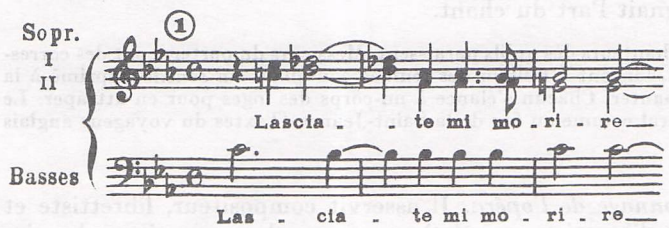
Attaché au Duc de Mantoue, il parcourt l'Europe, se pénètre de l'art franco-flamand (Livre II, page 126), puis assume la charge de maître de chapelle à la cathédrale Saint-Marc de Venise. Il compose énormément : madrigaux, opéras, dont les principaux sont : *Orféo*, *Arianna*, *le Retour d'Ulysse*, *le Couronnement de Poppée*, etc.

LE LAMENTO D'ARIANE. — Le lamento d'Ariane est le seul fragment qui nous reste de l'opéra « Arianna » composé par Monteverdi en 1608. Ce fragment, alors sous forme de monodie accompagnée, constituait pour lui la partie essentielle de l'œuvre. Dès 1610, il développa la monodie sous forme d'un vaste madrigal à 5 voix.

Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé, donna à Thésée le fil qui devait le guider dans le labyrinthe de Crète où il combattit et tua le Minotaure. Par la suite, Thésée abandonna Ariane.

Le Lamento d'Ariane est justement la plainte d'Ariane abandonnée par Thésée.

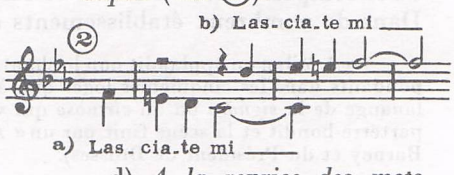
Lasciate mi morire
E chi volete voi che mi conforte
in cosi dura sorte
in cosi grand martire
Lasciate mi morire...

Ah ! laissez-moi mourir,
Car qui pourrait me consoler
d'un si triste sort,
d'un si douloureux martyre !
Ah ! laissez-moi mourir...

La fin du Lamento d'Ariane est un cri de détresse lancé à Thésée :

« O mon Thésée, oui, je veux t'appeler « mien »... bien que tu t'en ailles, cruel, loin de mes yeux. Reviens près de moi qui ai laissé pour toi ma patrie et mon royaume ; dans ce désert je servirai de pâture aux bêtes cruelles... O Dieu, si tu savais comme elle est triste la malheureuse Ariane... »

a) *Qui était Thésée ?*

b) *Pouvez-vous expliquer et justifier « le fil d'Ariane » ?*

c) *Les premiers sons créent l'atmosphère douloureuse par le croisement des lignes mélodiques (Ex. 1).*

d) *A la reprise des mots « lasciate mi », le style d'imitation (motif descendant a, puis ascendant b) multiplie la douleur.*

e) *Remarquez encore le rôle de l'imitation dans la phrase suivante avant le retour du premier thème.*

L'OPÉRA EN ITALIE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Après Monteverdi en Italie, l'opéra va entrer dans une longue période de décadence. Seuls survivront quelques noms parmi les centaines de compositeurs qui multiplièrent les œuvres sur cette terre du bel canto. Pourtant l'Italie ne cessera pas d'attirer les musiciens étrangers et d'exercer dans tous les autres pays une influence considérable. D'autre part un genre nouveau apparaîtra, donnant à l'opéra une nouvelle source de vitalité : *l'opera-buffa.*

Venise. Vue du Campanile de S. Giorgio

Les causes du déclin.

En France le premier théâtre d'opéra fut ouvert en 1669. *Ce fut l'opéra de Paris.*

1° *L'opéra passe des salles princières aux salles publiques.* Au début du XVII^e siècle l'opéra était réservé à une élite privilégiée, c'était un spectacle princier. En 1637 on inaugure à Venise *le premier théâtre d'opéra ouvert au public.*

Le public dont dépend le succès est fort différent de celui qui jusque là s'est intéressé aux représentations d'opéras : il n'y aura plus d'invités dans la salle et on ne peut compter sur des applaudissements de politesse. Les gens de toutes conditions qui garnissent les loges et le parterre ont payé à l'entrée le droit de voir et de juger librement. Les meilleures places appartiennent aux premiers arrivants, aussi ce sont de véritables batailles pour s'emparer de celles qui sont le plus rapprochées de la scène. Les sièges sont peu confortables, la salle n'est pas éclairée ; dès le lever du rideau on éteint les deux lustres qui ont permis aux spectateurs de se placer » (Henri Prunières.)

L'opéra conçu par Monteverdi était difficile pour un public populaire non préparé.

2° *L'action dramatique passe au second plan, après le beau chant* (*le bel canto*).
Très vite le public se désintéresse de la pièce elle-même.

« Le public est bruyant et inattentif, il semble que le plaisir véritable du théâtre, l'émotion dramatique compte pour très peu de chose. Il cause sans se gêner pendant une partie du spectacle. On se fait des visites d'une loge à l'autre... A Bologne, les dames causent ou pour mieux dire crient pendant la pièce d'une loge à celle qui est vis-à-vis... » (Barney, voyageur anglais).

Par contre, il guette le bel air et la belle voix. Avant tout il exige de l'opéra le plaisir du « bel canto ». Le chanteur prend peu à peu la première place ; il est célébré, loué avant le héros de la pièce ou le compositeur. Il travaille et cultive sa voix. L'Italie devient la première école de chant d'Europe. Dans de nombreux établissements on enseignait l'art du chant.

« A Milan on applaudit non le chant, mais les chanteurs dès qu'ils paraissent. Messieurs du parterre ont des correspondants dans les cinquièmes loges qui, à un signal, lancent à million des feuilles contenant un *sonetto* imprimé à la louange de la *signora* ou du *virtuoso* qui vient de chanter. Chacun s'élance à mi-corps des loges pour en attraper. Le parterre bondit et la scène finit par un « Ah ! » général comme au feu de la Saint-Jean ». (Textes du voyageur anglais Barney et du Président de Brosses).

3° *Le chanteur devient le premier personnage de l'opéra.* Il asservit compositeur, librettiste et directeur de théâtre à ses caprices. Il exige du librettiste un rôle à sa mesure, du compositeur des airs qui le mettent en valeur, du directeur de théâtre une mise en scène qui le fasse paraître (entrée sur un cheval par exemple).

4° L'opéra se présente alors comme *une suite d'airs reliés par des récitatifs*, sur un livret trop souvent stupide, avec quelques instrumentistes ; plus de chœurs, ou exceptionnellement ; pas de ballets.

LES CENTRES D'OPÉRA.

Trois grands centres aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles regroupèrent instrumentistes et chanteurs.

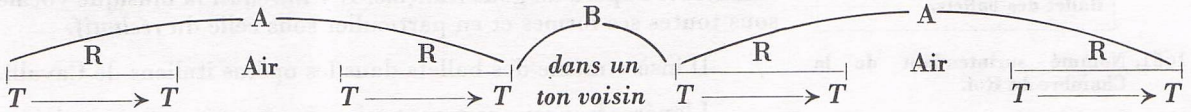
1° **Florence, d'abord.** C'est là que l'opéra naît : CAVALIERI, CACCINI, PERI furent les premiers maîtres à l'époque de MONTEVERDI.

2° **A Rome,** l'opéra s'affirme avec *Rossi* dans les palais princiers de Barberini.

3° **A Venise,** on inaugure les théâtres publics. On abandonne les sujets mythologiques mis en honneur par les Florentins pour des sujets historiques. CAVALLI en fut le principal représentant. C'est à Venise que Monteverdi fait représenter ses derniers opéras.

4° **Naples** brilla particulièrement à la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^ siècle. Ce fut la terre d'élection du *bel canto*. C'est à Naples que vécut ALEXANDRE SCARLATTI (1658-1715), auteur de 115 opéras, 700 cantates, etc. Il contribua à fixer deux formes chères à l'opéra italien :

a) *l'Aria da Capo.* C'est un air à trois parties, la troisième reprenant intégralement la première.



R = Ritournelle instrumentale.

Cette forme facile à saisir plaisait au public, d'autant plus que le chanteur s'arrogeait le droit d'orner librement le thème initial à la reprise. On trouve des Arias da Capo dans presque toutes les cantates, tous les oratorios et opéras de l'époque.

b) *L'Ouverture à l'Italienne* (voir page 113).

L'OPERA-BUFFA. — On appelle *Opera-buffa* un opéra léger (opposé à *opera-seria*) sur un thème de comédie. Le public italien qui se désintéressait de l'action dramatique d'un opéra s'accommoda fort bien de sujets plus rieurs où les virtuoses du chant purent déployer également leur talent.

On commence par intercaler des comédies chantées entre les actes d'un opera-seria : ce sont les *intermezzi* (intermèdes). Ainsi le public se détendait. A Florence, puis à Naples, très vite la *comédie musicale* prend de l'importance : STRADELLA, VINCI, SCARLATTI et surtout PERGOLÈSE la font triompher : *La Servante Maîtresse*, de ce dernier (1733), est un éclatant succès.

PERGOLÈSE fut un merveilleux musicien, doué d'une veine mélodique incomparable et qui aurait pu sauver l'opéra italien. Il mourut malheureusement très jeune à 26 ans (1710-1736). Outre ses opéras-bouffes, dont la « Servante Maîtresse », il laissa des œuvres religieuses parmi lesquelles un magnifique *Stabat Mater*.

Écoutez STABAT MATER, de PERGOLÈSE, page 136

Pergolèse annonce Mozart.

Après Pergolèse, PAESIELLO (1741-1816), CIMAROSA (1754-1801), illustrèrent le genre. Mais il faudra attendre Rossini au XIX^e^ siècle pour retrouver un opéra de qualité.

L'OPÉRA EN FRANCE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Alors qu'en Italie, après Monteverdi, l'opéra entre dans une longue période de décadence, en France, au contraire, à la même époque, l'opéra trouve une voie originale, s'affirme et connaît des heures glorieuses ; trois grands noms le dominent, ceux de LULLY, RAMEAU et GLUCK.

LULLY. — Du ballet de cour à la « tragédie en musique ».

1632. Naissance à Florence.

1646. Arrivée en France.

1673. Premier ballet de cour.
Ballet de la nuit,
Plaisirs troublés,
Ballet des ballets.

1661. Nommé surintendant de la Chambre du Roi.

1664. Première comédie-ballet.
Le Mariage forcé,
Pourceaugnac,
L'Amour médecin,
Le Bourgeois gentilhomme
1670.

1672. Main-mise sur l'Opéra français.

1653. Première tragédie en musique.
Alceste 1674,
Phaëton 1683,
Roland 1685,
Armide 1686.

1687. Mort à Paris.

Lully est le créateur de l'opéra français ; sa tragédie en musique a supplanté l'opéra italien. Il sut éliminer ses rivaux (italiens en particulier soutenus par Mazarin) tout en donnant à notre pays un opéra national.

Écoutez l'*Air de Renaud*, d'ARMIDE, page 125

1° Lully commence par composer des *ballets de cour*. Lorsqu'il arrive en France, c'est à la mode. C'est aussi l'époque des tentatives infructueuses de Mazarin pour imposer l'opéra italien (le mauvais d'ailleurs) en France.

Lully, qui hérite du ballet de cour, le transforme afin d'accommoder l'opéra au goût français. Il y *introduit* la musique vocale sous toutes ses formes et en particulier sous celle du *récitatif*.

Il insère même des ballets dans les opéras italiens de Cavalli.

L'opéra français restera toujours marqué par ses origines chorégraphiques : chez Lully, Rameau ou Gluck, on retrouvera des ballets.

2° Puis, avec Molière, il crée la *comédie ballet :* ici il y a une action suivie et non une succession désordonnée d'airs, de mascarades, de danses. Un prologue musical (la fameuse « Ouverture à la française ») ouvre la pièce elle-même dont les actes se terminent par des ballets. Lully et Molière collaboreront pendant sept ans.

Écoutez le MENUET DU BOURGEOIS GENTILHOMME, Page 124 .

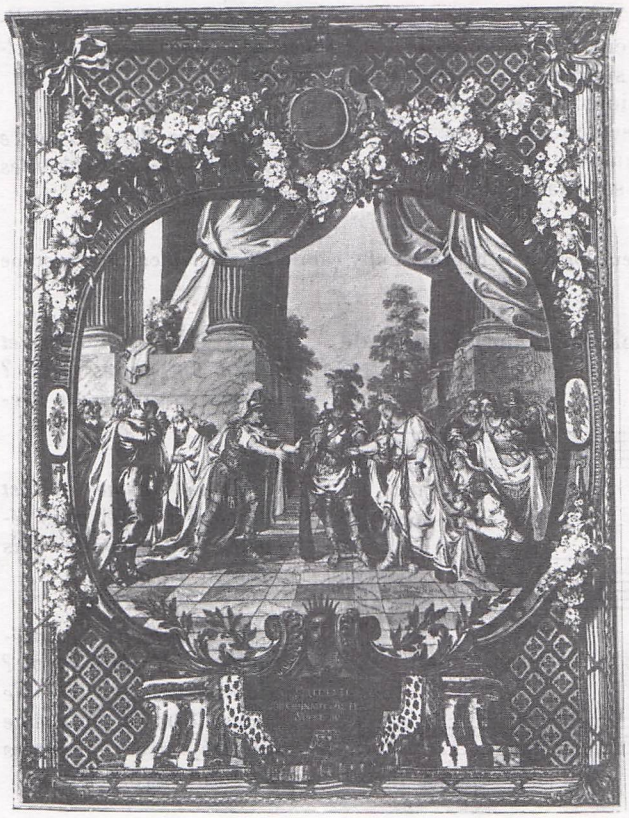
3° Enfin, à la mort de Molière et à l'époque des premiers succès de Racine, il crée la « *Tragédie en musique* », l'opéra véritable. Il prend modèle sur les tragédies raciniennes et, à défaut de Racine, il a comme librettiste le poète Quinault qui lui fournit des livrets bien écrits. Ses 15 tragédies musicales, en 5 actes comme les pièces classiques, sont précédées d'une ouverture et d'un prologue à la louange du souverain.

Il a adapté le récitatif florentin à notre langue : il passe des journées à la Comédie Française pour étudier la déclamation des acteurs et en particulier celle de la Champmeslé, grande interprète de Racine. Ainsi il met au point un récitatif naturel « juste milieu entre le parler ordinaire et la musique ». Il atténue la différence entre les récitatifs et les airs. Ceux-ci sont souvent à refrains (rondeaux). Les chœurs nombreux sonnent clairement, Louis XIV les aimait. Dans les accompagnements d'airs, l'orchestre crée l'atmosphère. Les ballets demeurent liés à l'action.

de *LULLY* à *RAMEAU*, naissance de l'opéra-ballet

« Quelle pitié pour l'opéra
Depuis qu'on a perdu Baptiste ».

C'est ce qu'on chante dans les rues de Paris à la fin du siècle. On pourrait d'ailleurs en dire autant de la tragédie : Racine meurt en 1699 et personne n'est là pour la faire revivre. Mieux, le public se tourne vers la tragédie en musique. Deux musiciens lui donneront une santé nouvelle : DESTOUCHES et CAMPRA.



Alceste, de Lully et Quinault (Acte V)
Tapisserie des Gobelins, d'après Ch. Coypel et Cl. Belle
(Cliché *Archives Photograghiques*)

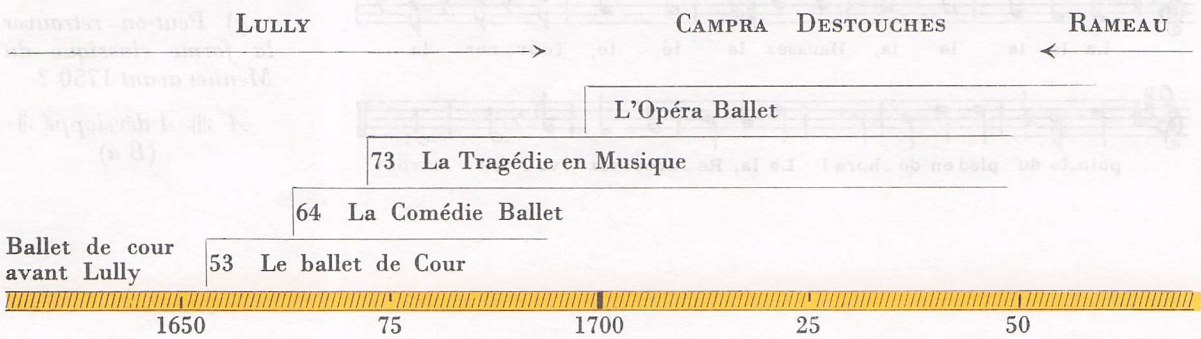
1° *André Cardinal DESTOUCHES* (1672-1749) est le préféré de Louis XIV. *Issé* (en collaboration avec Campra), *Callirrhoé*, *les Eléments* (avec de Lalande), lui apportent le succès.

a) Il fait accompagner le récitatif par l'orchestre, ce qui le rapproche encore davantage de l'air. C'est un pas en avant vers l'*arioso* qui tient le milieu entre le récitatif proprement dit et l'air.

b) Il multiplie les entrées en danses et les ballets dans la tragédie musicale. La musique, la danse prennent plus d'importance. Il achemine l'opéra vers l'opéra-ballet.

Quelle différence existe-t-il entre l'opéra-ballet et et la comédie-ballet ?

2° *André CAMPRA* (1660-1744) comme Destouches adopte l'opéra-ballet mais va plus avant. D'autre part il italianise l'opéra. Ses mélodies chantent davantage (il est méridional, né à Aix-en-Provence). Il introduit des airs à vocalises (c'est le bel canto français). Son premier opéra-ballet l'*Europe Galante* fut un triomphe. Il annonce aussi *l'opéra comique*.



Lully : *France* *1632-1687*

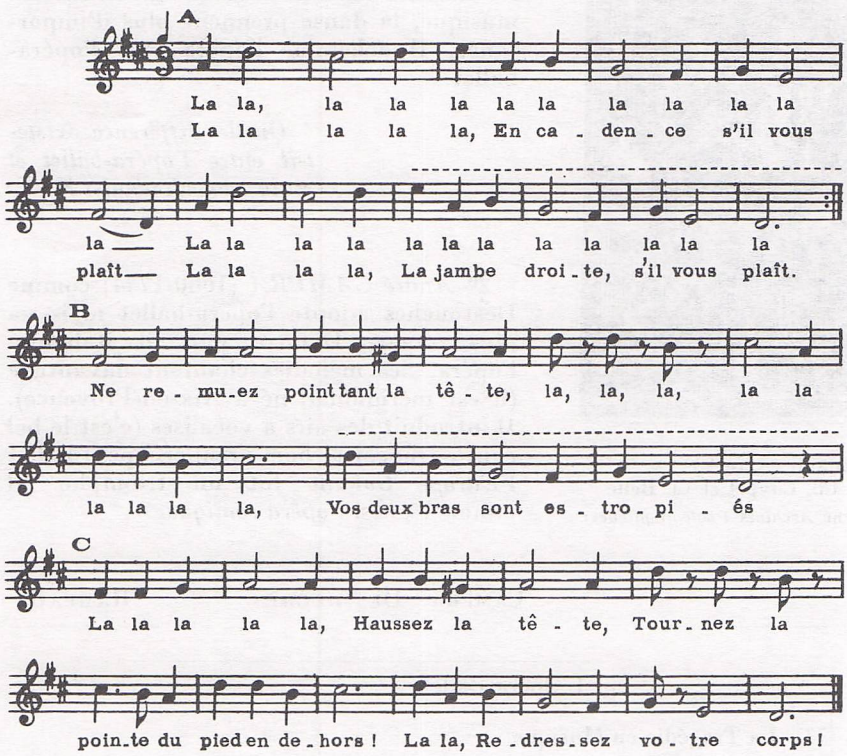
LE BOURGEOIS GENTILHOMME
Menuet

LE BOURGEOIS GENTILHOMME. — C'est l'exemple typique d'une comédie-ballet. Il ne s'agit pas uniquement d'une comédie comme on serait tenté de le croire, mais d'un spectacle théâtral, musical et chorégraphique, dans lequel les occasions de faire entrer la musique ne manquent pas : leçons de danse, chansons, sérénades, pastorales, et surtout la scène du Mamamouchi, dans laquelle Lully s'était réservé le rôle du Mufti en sa qualité de danseur et chanteur.

a) *Résumez en quelques lignes le Bourgeois gentilhomme.*

b) *Retrouvez dans la pièce de Molière les différentes scènes avec musique.*

On raconte que le Roi Louis XIV riait de bon cœur lorsque le bouffon Lully cabriolait véritablement sur scène et bondissait jusque sur les timbales de l'orchestre.

LE MENUET. — Il s'agit du Menuet joué et chanté pour la leçon de danse de Monsieur Jourdain.

c) *Est-ce un Menuet avant ou après* 1750 ? *Revoir chapitre du Menuet.*

d) *Le thème A est d'abord exposé, puis répété ; la seconde fois le texte change.*

e) *Comment se présente le développement? Comparez B et C. Ne s'agit-il pas d'une même phrase avec quelques variantes rythmiques?*

f) *Comparez la fin de A et la fin de B (parties marquées par un pointillé).*

g) *Peut-on retrouver la forme classique du Menuet avant* 1750 ?

A :‖: *A développé* :‖ (*B a*)

Lully, *XVII*e *siècle* **Gluck,** *XVIII*e *siècle*

ARMIDE

Acte II — Scène 3

Il y a deux « Armide » : l'opéra de Lully, et celui de Gluck. L'un et l'autre sont sur le livret de Quinault, librettiste attitré de Lully.

LE SUJET : L'action se passe pendant la première croisade, conduite par Godefroy de Bouillon. Armide, magicienne de la « Jérusalem délivrée », captive le cœur des plus vaillants guerriers. C'est ce qui arrive au Chevalier Renaud qu'elle retient dans ses jardins.

a) *Quand vécut Godefroy de Bouillon ?*

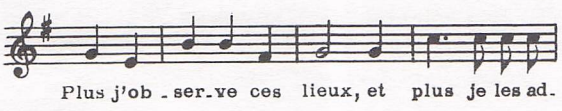
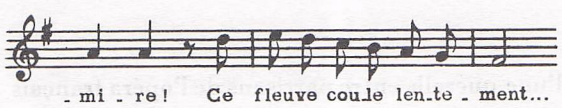
b) *Revoir Lully*, pages 103, 115 et Livre II, page 111.

L'Air de Renaud. — Dans les jardins d'Armide, au bord du fleuve de Damas, Renaud sommeille, rêve et s'endort.

AIR DE LULLY

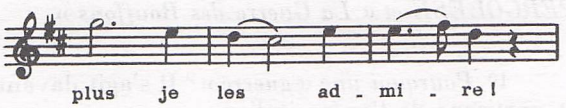
Introduction orchestrale

Les cordes imitent le mouvement du fleuve.

Air proprement dit

AIR DE GLUCK

Introduction orchestrale

Cordes et flûte évoquent la paix de ces lieux.

Air proprement dit

Le texte de Quinault

Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire.
Ce fleuve coule lentement
Et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant ;
Les plus aimables fleurs et le plus doux zéphyre
Parfument l'air qu'on y respire.
Non, je ne puis quitter des rivages si beaux !
Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux,
Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre.
Des charmes du sommeil j'ai peine à me défendre :
Ce gazon, cet ombrage frais,
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais !

Conclusion Orchestrale

NAISSANCE DE L'OPÉRA EN FRANCE

RAMEAU. — Rameau est le maître de l'opéra français au XVIII^e siècle, comme Lully le fut au XVII^e siècle.

Il débute tard dans le genre, à 50 ans seulement. Avant il composait des pièces pour orgue ou clavecin et des motets. Mais surtout il étudiait les principes des sciences acoustiques et de l'harmonie naturelle, ce qu'il précisa dans son ouvrage « *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* ». Rameau fut à la fois un savant et un compositeur. C'est sa science musicale incomparable qu'il mit au service de l'opéra.

a) Avec lui, la musique pénètre sérieusement dans l'opéra : l'orchestre est toujours présent, les chœurs prennent un éclat incomparable.

Écoutez LES INDES GALANTES : *Fête du Soleil*
Livre II, page 115.

b) Il conserve le cadre de la tragédie lullyste : ouverture, prologue, 5 actes. Mais chez lui, l'ouverture annonce déjà le drame par les « thèmes futurs » qu'elle présente, ou l'atmosphère qu'elle crée.

c) Ses récitatifs deviennent expressifs. Ses airs sont le plus souvent en forme de rondeau.

d) Les ballets forment des pages orchestrales tellement riches que Rameau en a tiré parfois des « Suites d'Orchestre ». Le *spectacle* est renforcé.

Il composa 5 tragédies musicales : (*Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre*, *les Boréades*), une comédie-ballet (*La Princesse de Navarre*), 6 opéras-ballets, dont *Les Indes Galantes*, et divers ballets.

PERGOLÈSE et « La Guerre des Bouffons ».

1° *Pourquoi une « guerre »?* Il s'agit davantage d'une querelle entre partisans de l'opéra français et partisans de l'opéra italien.

Au XVIII^e siècle en France, c'est un peu comme en Italie. L'opéra occupe tous les esprits. On a oublié à peu près le théâtre, et les écrivains prennent parti. C'est ainsi que Jean-Jacques Rousseau défend âprement l'opéra italien, plus chantant, plus facile, tandis que Voltaire soutient l'opéra français de Rameau, plus sévère, plus sérieux, au récitatif calqué sur la déclamation française.

2° *Pourquoi « des bouffons »?* Le prétexte de cette querelle fut la représentation en France de « l'opera-buffa » de Pergolèse : *La Servante Maîtresse* 1733 (revoir page 121).

Un « opera-buffa » en Italie était un intermède de deux actes joué au cours d'un « opera-seria » (opéra-sérieux), afin d'en atténuer le caractère sévère et dramatique. Un acte de l'opera-buffa s'insérait entre deux actes de l'opera-seria. On passait ainsi du tragique au bouffon.

L'opera-buffa plein de verve, aux mélodies faciles et chantantes, servit les partisans de l'opéra italien en France, qui s'en emparèrent et l'opposèrent à la tragédie musicale de Rameau.

Cette mauvaise querelle entre partisans de l'opéra italien ou de l'opéra français devait servir un troisième « larron » qui sembla mettre tout le monde d'accord au moins momentanément, un allemand, le Chevalier GLUCK.

LA RÉFORME DE GLUCK. — « Produire une musique propre à toutes les nations et faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales », tel fut le souhait de Gluck qui connaissait parfaitement les « manières française et italienne » de l'opéra.

En effet, avant de conquérir Paris où il s'installe en 1774 (au moment où l'Archiduchesse d'Autriche accède au trône de France à la mort de Louis XV), il a séjourné en Italie, composant des opéras à l'italienne, et à Vienne en Autriche (alors au « goût français »), composant des ballets et des opéras-comiques à la française.

Des Italiens, il a gardé le sens de la mélodie chantante, mais en proscrit les « trilles et l'ennuyeuse ritournelle ». Ses airs flattent car ils chantent plus que ceux de Rameau ou de Lully.

Des Français — *a*) il emprunte la conception dramatique, « convaincu que le genre français était le véritable genre dramatique musical ». Il retourne donc à la tragédie musicale de Lully et Rameau.

b) il atténue la partie spectaculaire en supprimant autant qu'il le peut les ballets et les danses. *Il met en œuvre* un opéra formant un tout dans lequel musique et poésie sont étroitement liées.

« Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, *pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action* et la refroidir par des ornements superflus ». (Préface d'Alceste).

Par ses thèmes l'ouverture annonce le drame :

« L'ouverture doit prévenir les spectateurs sur l'action qui va se présenter et en former pour ainsi dire l'argument. »

Les récitatifs sont soutenus par l'orchestre et non par le clavecin : Wagner plus tard fera de même.

Ses opéras principaux sont : *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*.

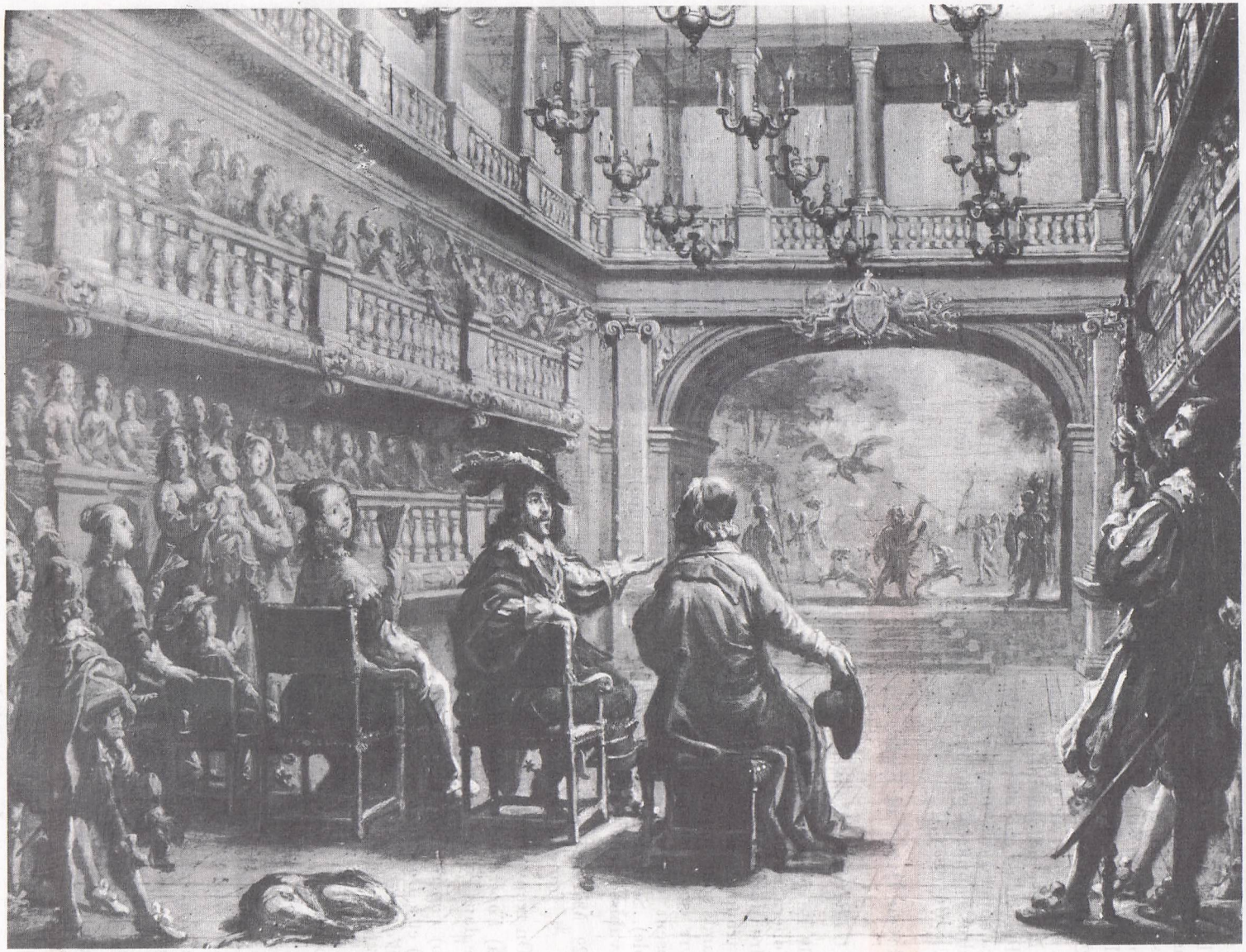
Le dernier épisode de la guerre des bouffons. — Les partisans de l'opéra italien n'avaient pas désarmé, et à Gluck ils opposèrent un italien célèbre, PICCINI (1728-1800). A l'*Armide*, PICCINI répondit par *Roland*. On mit les deux champions aux prises sur un sujet commun : *l'Iphigénie en Tauride*, qui amena le triomphe de Gluck. Toutefois Piccini laisse de belles œuvres, surtout des operas-buffas.

Ne pas confondre PICCINI et PUCCINI, auteur de la *Vie de Bohême* et de *la Tosca* (1858-1924).

J.-Ph. RAMEAU
Portrait par A. de Saint-Aubin
(Cliché *Giraudon*)

C.-W. GLUCK
Portrait par A. de Saint-Aubin
(Cliché *Giraudon*)

	LULLY ***1632-1687***	***RAMEAU*** ***1683-1764***	***GLUCK*** ***1714-1787***
Les genres, les œuvres	BALLETS DE COUR. COMÉDIES-BALLETS, *Le Bourgeois gentilhomme*, *l'Amour médecin.* TRAGÉDIES EN MUSIQUE, *Alceste*, *Phaëton*, *Armide.*	5 TRAGÉDIES MUSICALES : *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, etc. 6 OPÉRAS-BALLETS, dont *Les Indes Galantes.* 1 COMÉDIE-BALLET : *La Princesse de Navarre.*	OPÉRAS-COMIQUES : à Vienne. BALLETS : à Vienne et Paris. OPÉRAS : *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride.*
Les sujets, (pour les tragédies en musique ou opéras)	*MYTHOLOGIE GRECQUE OU LÉGENDES HISTORIQUES AVEC DÉNOUEMENTS HEUREUX*		
Le livret	5 actes avec Ouverture et Prologue à l'adresse du Roi.	5 ou 4 actes avec Ouverture, plus de Prologue	
La musique	*a*) « l'Ouverture à la française » prélude noblement à l'action. *b*) le récitatif, accompagné au clavecin, imite le langage parlé. *c*) l'air, dépouillé, est de coupe binaire. *d*) les chœurs nombreux, harmoniques, commentent l'action comme dans la tragédie antique.	*a*) l'Ouverture devient descriptive. *b*) le récitatif, accompagné au clavecin et à l'orchestre, est plus expressif. *c*) l'air, plus souple, est souvent en forme de rondeau. *d*) les chœurs, fort beaux, interviennent dans le drame en s'intercalant entre les airs.	*a*) l'Ouverture annonce le drame. *b*) le récitatif, soutenu par l'orchestre, a une intense expression dramatique. *c*) l'air chante davantage. Il a le ton de la belle mélodie italienne. On le retient. *d*) les chœurs participent à l'action. Leur mise en scène est bien réglée.
Les Ballets	Nombreux, ce sont des divertissements.	Avec l'opéra, ils composent un spectacle.	Ils disparaissent à peu près complètement. Gluck ne les utilise que pour servir l'action.



Représentation théâtrale en 1641 devant Louis XIII, Anne d'Autriche et Richelieu
Musée Arts Décoratifs. (Cliché *Archives Photograhiques.*)

L'OPÉRA EN ANGLETERRE ET DANS LES PAYS GERMANIQUES

EN ANGLETERRE : (PURCELL : XVII^e siècle).

1° **Le Masque :** C'est le « ballet de cour » anglais. Il associe les ressources de la poésie, du drame, de la danse. Plus qu'un ballet, c'est un spectacle dans lequel poésie et drame jouent un rôle important ; la musique ne fait que rehausser l'intérêt du spectacle. C'est ainsi que les musiciens sont amenés à composer de la musique de scène : cas du *Roi Arthur* de Purcell (voir commentaire de la chaconne, p. 67).

Le Masque apparaît dès le XV^e siècle ; il supplantera toujours l'opéra.

2° **Didon et Enée,** de PURCELL (1659-1695). Purcell est le seul grand compositeur anglais ; *Didon et Enée,* le seul opéra anglais. Mais cet opéra, écrit d'après l'Enéide de Virgile, est un sommet de toute la musique dramatique.

Purcell est contemporain de Lully. Après lui la musique anglaise entre dans un profond sommeil. On fera appel à des compositeurs étrangers : J.-S. Bach, Haendel, Weber (dont l'*Obéron* écrit et joué à Londres s'apparente au Masque), Mendelssohn. Au XX^e siècle l'Angleterre semble retrouver un grand maître : BRITTEN.

Revoir DIDON et ÉNÉE, Livre II, p. 107

EN AUTRICHE : MOZART (XVIII^e siècle).

1° **Le règne des Italiens :** Les pays germaniques n'ont pas d'opéra national aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il faut attendre Mozart. Les Italiens y règnent en maîtres, avec leurs troupes, leurs compositeurs, leurs opéras. Les Allemands sont au goût italien : Munich, Vienne, Dresde, Hanovre sont les foyers principaux. Les Allemands composent des opéras en langue italienne (Hasse, par exemple). Seul Hambourg semble résister (un temps), à cet envahissement italien.

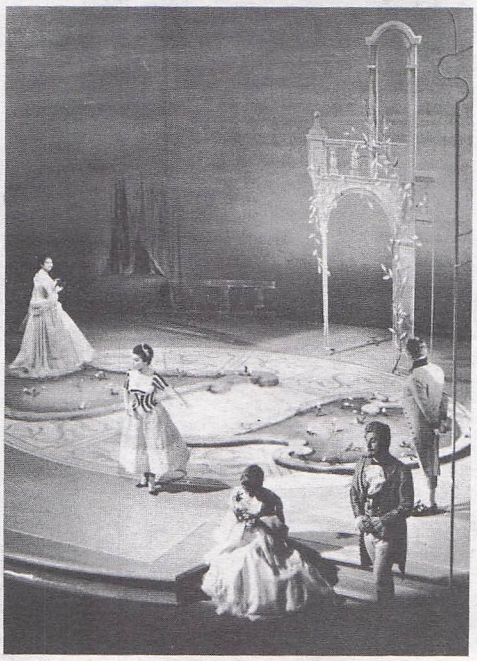
2° **Mozart,** qui connaît parfaitement les opéras italien et français, *crée véritablement l'opéra allemand.*

On trouve chez lui :

a) *l'opera seria :* « *Idoménée* » avec ballets et chœurs comme dans l'opéra français.

b) *l'opera buffa :* « *Cosi fan tutte* » (Ainsi font-elles toutes) et « *Don Juan* ».

L'opera buffa de Mozart est très italien, mais sa qualité est telle qu'on ne peut le comparer à aucun autre. Souvent les livrets sont absurdes, mais Mozart transforme en musique tout ce qu'il touche.

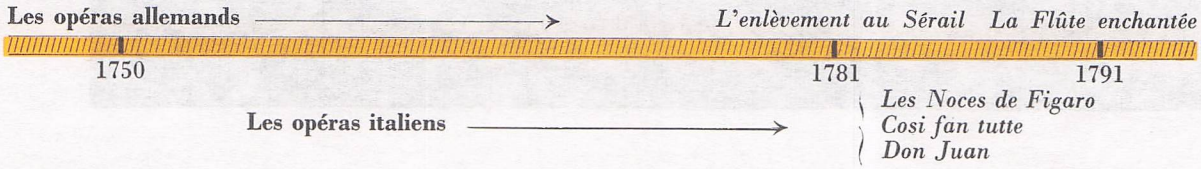


Une scène de « Cosi fan tutte » au Festival de Salzbourg
(Cliché *Pressebüro Salzburger Festspiele.*)

« Dans l'opéra, écrit-il, la poésie doit être la fille obéissante de la musique..., toujours la musique doit satisfaire l'oreille ; en un mot, elle doit toujours rester la musique. »

Le récitatif perd de l'importance, il est plus sec ; le clavecin seul l'accompagne. Les mélodies chantantes forment l'essentiel.

c) *L'opéra allemand* est issu du Singspiel, c'est-à-dire de l'opéra-comique populaire allemand. C'est ainsi qu'avec l'*Enlèvement au Sérail* et la *Flûte Enchantée,* Mozart compose les deux premiers opéras en langue allemande, les autres étant en langue italienne. C'est donc un événement dans l'histoire de l'opéra en Allemagne.



Mozart : *Autriche* *1756-1791*

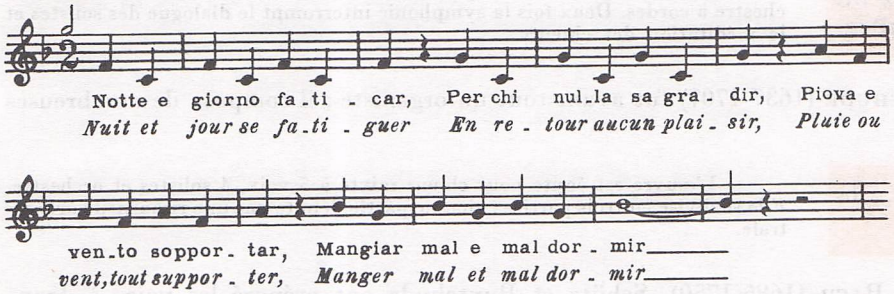
DON JUAN
Acte I. — Scène 1

LE SUJET. — On doit le livret à Da Ponte, à qui Mozart avait déjà demandé celui des Noces de Figaro. Da Ponte emprunte son sujet à Molière qui le tenait déjà d'un poète espagnol, Tirso de Molina.

« Don Juan, avec la complicité de son valet Leporello, s'est introduit dans la maison de celle qu'il aime, donna Anna. Surpris dans sa fuite, il tue le Commandeur, père de la jeune fille. Dès lors le châtiment poursuivra don Juan malgré la désinvolture et l'arrogance dont il fait preuve. La mort, figurée par la statue du Commandeur, après un terrible dialogue invitant don Juan au repentir, précipite finalement celui-ci dans les enfers. » Chacun se réjouit alors de la mort du tyran.

En reprenant tout ce que nous avons dit jusqu'à maintenant sur Mozart, reconstituer une biographie de ce compositeur en énumérant ses principales œuvres.

La première scène. — Avec un art incomparable Mozart a su juxtaposer dans cet opéra le comique et le tragique, un peu comme on les rencontre dans la vie de tous les jours. Dès la première scène il nous en donne un exemple :

1° *Le comique : l'air de Leporello.* Don Juan est entré chez donna Anna ; Leporello fait le guet et pendant ce temps chante son pauvre métier de serviteur :

« Non, non, déclare-t-il, je ne peux plus faire ce métier, pour lui je ne veux plus faire la sentinelle devant le toit de sa belle. »

① *Quel genre de voix faut-il pour chanter cet air?*

② *Essayer de préciser les éléments du comique :*

— *rythmes,*

— *intervalles,*

— *fragments mélodiques imités.*

2° *Le tragique : la mort du Commandeur.* Après l'air de Leporello, l'orchestre s'anime, puis :

a) donna Anna entre, elle fuit don Juan.

b) Don Juan la poursuit tout en fuyant le Commandeur ; on entend alors un trio dans lequel Leporello s'étonne de ce tumulte ;

c) Arrivée du Commandeur qui tire l'épée, provoque don Juan. Celui-ci le tue.

Tout cela se passe très vite sur le rythme haletant de la musique. La scène I est terminée, on a déjà oublié l'air de Leporello, le drame est noué.

③ *Levez la main aux entrées successives.*

④ *Distinguer les trois voix du trio.*

⑤ *Distinguez-vous l'entrée du Commandeur? C'est alors un trio de voix d'hommes, dans lequel se détache une phrase de don Juan au Commandeur : « Tu vas mourir. »*

LA CANTATE ET L'ORATORIO AUX XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES

La CANTATE, l'ORATORIO apparaissent en même temps que l'Opéra.

LA CANTATE. — C'est une œuvre chantée, sans action dramatique ; elle comprend :

Introduction d'orchestre, Chœurs, récitatifs, airs

La cantate peut être religieuse ou profane. Religieuse, elle trouve sa place dans le culte ; c'est ainsi que Bach composa de nombreuses cantates pour les différents dimanches de l'année.

I. — **La Cantate religieuse en Allemagne.** — C'est là qu'elle se développe. Alors que, dans le domaine de l'opéra, les Allemands se laissent envahir par l'opéra italien, dans le domaine de la cantate ils créent des œuvres qui sont parmi les plus belles de la musique religieuse.

a) HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672) est le premier maître de la Cantate religieuse. Il publia des Cantates sacrées, des Symphonies sacrées, 3 Passions et 1 Oratorio de Noël. On a vu en lui le père de la musique allemande.

Écoutez : LES 7 PAROLES DU CHRIST EN CROIX, de SCHÜTZ.

Cette œuvre est écrite pour chœur à 5 voix mixtes, 4 solistes et orchestre à cordes. Deux fois la symphonie interrompt le dialogue des solistes et la méditation des chœurs.

b) DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) fut avant tout un organiste ; il composa de nombreuses Cantates.

Écoutez : MAGNIFICAT, de BUXTEHUDE.

L'œuvre est écrite pour chœur mixte à 5 voix, 4 solistes et orchestre. Elle se divise en trois parties ; chaque partie débute par une ritournelle orchestrale.

c) JEAN-SÉBASTIEN BACH (1685-1750). Schütz et Buxtehude ont préparé les voies à Jean-Sébastien Bach, le maître de la Cantate religieuse. Il en composa environ 300. On remarque :

— des lignes mélodiques plus italiennes avec vocalises,
— des chœurs fugués très polyphoniques,
— des chorals d'aspect populaire reprenant les thèmes des chants luthériens.

Écoutez : CANTATE 106, ACTUS TRAGICUS, de BACH.

L'œuvre est écrite pour chœur mixte à 4 voix, 3 solistes (alto, ténor, basse) et orchestre (2 flûtes, altos et basse). En voici le plan :

1° *Sonatina :* Introduction instrumentale exprimant à la fois la douleur et la tranquillité de l'âme « appelée ».

2° *Chœur : a*) choral : Dieu te veut, Dieu t'attend ;
b) chœur fugué : Notre vie passe ;
c) choral : Notre mort viendra au bon moment.

3° *Air de ténor.*

4° *Chœur fugué.*

5° *Duo : alto-basse :* « Aujourd'hui tu seras avec moi en paradis » chante la basse, alors que l'alto reprend un thème de choral.

6° *Chœur : a*) choral ;
b) chœur fugué : Par Jésus-Christ. Amen.

II. — **La Cantate et le Motet en France.** Dans notre pays, la cantate se présente d'abord comme une amplification du *motet polyphonique* a cappella de l'époque précédente. On lui adjoint l'orchestre et les solistes.

D'autre part, Louis XIV, dans sa volonté de faire de la cour de France la plus brillante d'Europe, entretint à Versailles une « chapelle » de chanteurs et d'instrumentistes de premier ordre. Chaque jour à l'office religieux on chantait une messe ou un *grand motet* pour chœurs et orchestre. Cette Chapelle Royale de 90 chanteurs eut des maîtres célèbres :

a) Henry Du Mont (1610-1684) dont les grands motets servirent de modèles à ses contemporains ou successeurs.

Écoutez le Psaume 16 : Nisi Dominus, 1er et 2e versets, de Henry Du Mont.

1° Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.

Si l'Eternel ne bâtit la maison, en vain travaillent ceux qui la construisent.

2° Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.

Si l'Eternel ne garde la cité, en vain veille la sentinelle.

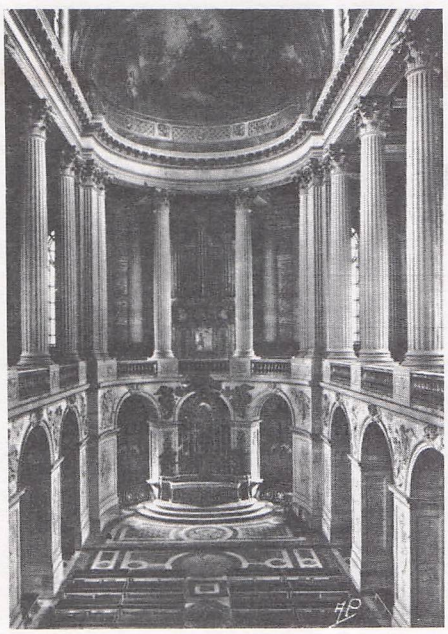
a) *Quelle voix expose le premier verset?*

b) *A la fin du verset, deux autres voix entrent : identifiez-les.*

Le chœur reprend le premier verset et le lie au second.

b) Lully n'a pas composé que de la musique profane. Son « *Te deum* », son « *Miserere* », son « *De Profundis* » sont de belles pages religieuses.

c) Richard de Lalande (1657-1726) surintendant de la Musique du Roi, fait excellemment dialoguer les voix. Son style majestueux et souple donne à ses motets une puissance envoûtante : *Miserere*, *De Profundis*, *Beati omnes*, etc.



La chapelle du château de Versailles
(Cliché *Ed. d'Art A. P.*)

Écoutez le Psaume 12 : Usquequo Domine (Jusques à quand, Seigneur).
Commentaire, page 135

d) Campra a laissé un émouvant « *Te Deum* » et un « *De Profundis* ». (Revoir page 125).

Écoutez le verset final du De Profundis, de Campra.

Requiem aeternam dona eis, Domine,

Seigneur, donnez-leur le repos éternel,

Et lux perpetua luceat eis.

Et que la lumière luise sur eux à jamais.

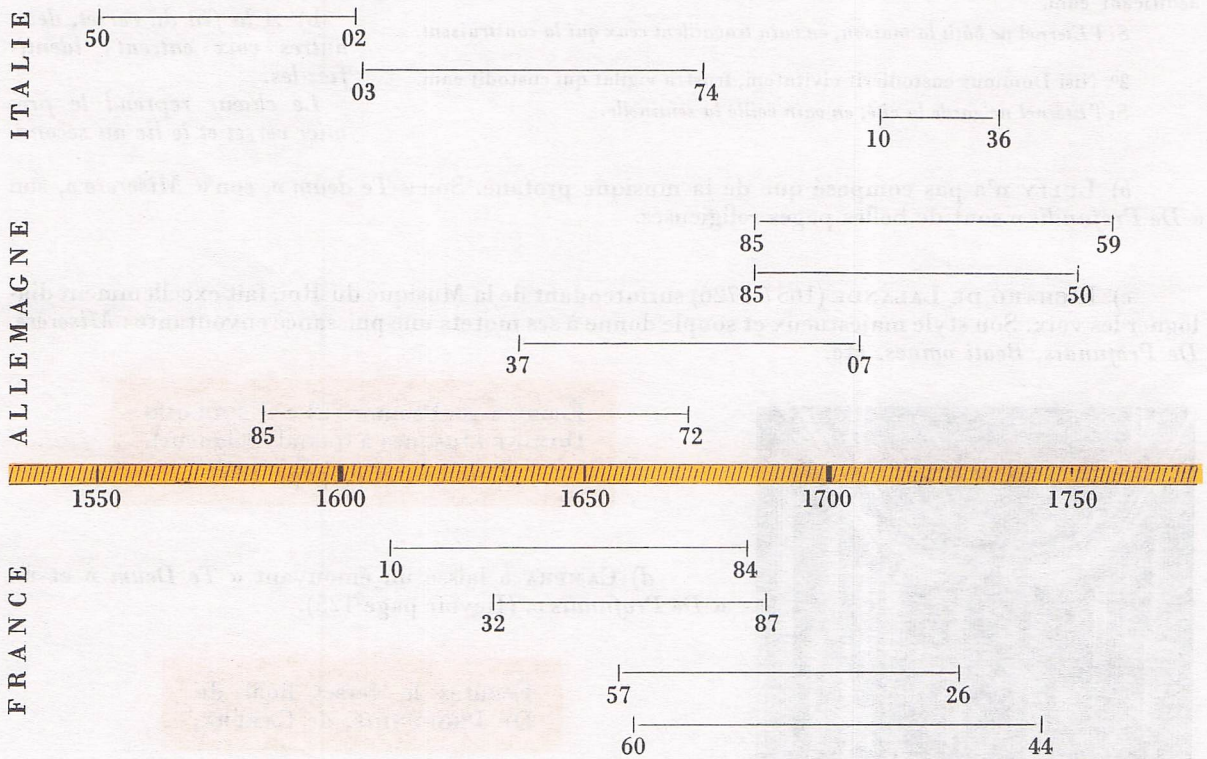
① *Qu'est-ce qu'un « De Profundis » ?*

② *Observez comment le chœur est traité différemment pour chaque verset.*

III. — La Cantate en Italie. — Elle n'y fut pas très en honneur. On y préférait l'oratorio. Cependant, dès la fin du XVII^e siècle de grands maîtres s'y intéressent : SCARLATTI, COTTI, PERGOLÈSE (*Stabat Mater*). Avant eux, MONTEVERDI avait montré l'exemple (*Les Vêpres*).

Écoutez : STABAT MATER, de PERGOLÈSE
Commentaire, page 136

TABLEAU A COMPLÉTER



Compléter le tableau ci-dessus en indiquant au-dessus de chaque trait le compositeur.

Lalande : *France* *1657-1726*

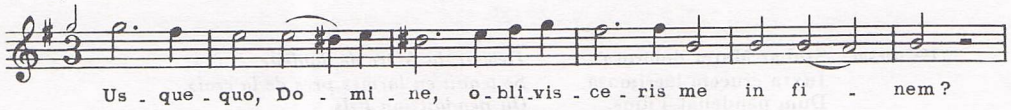
MOTET : USQUEQUO DOMINE
(Jusques à quand Seigneur, Psaume 12)

Ce motet comprend 6 parties, chaque partie commentant un verset ; nous entendrons les trois premières parties :

① **Chœur.** Usquequo Domine, oblivisceris me in finem ? Usquequo avertis faciem tuam a me ?
Jusques à quand, Seigneur, m'oublierez-vous? Jusques à quand détournerez-vous de moi votre visage?

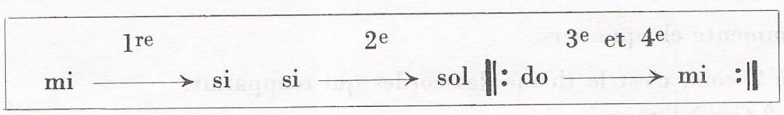
a) *Introduction d'orchestre.*

b) *Chœur* à 5 voix, harmonique, en mi mineur.

a) *Quels instruments composent l'orchestre?*

Ce grand chœur est un point d'interrogation répété 4 fois : « Jusques à quand, Seigneur ? » Les interrogations sont séparées par des phrases orchestrales. Les deux dernières sont les mêmes.

b) *Remarquez les repos en fin de phrases, ils sont chaque fois différents.*

c) *La musique suit admirablement le texte.*

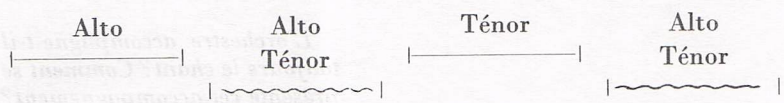


② **DUO : contralto et ténor** : Quamdiu ponam consilia in anima mea, dolorem in corde meo per diem ?
Jusques à quand mettrai-je mon âme en révolte, et le chagrin emplira-t-il mon cœur chaque jour?

A la douleur de l'humanité fait place la douleur de l'individu : le chœur fait place au soliste. Le musicien a vu deux parties dans le verset : une première exposée d'abord par l'alto puis par le ténor, une seconde qui est une émouvante plainte à deux voix :

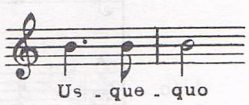
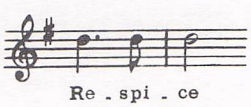
d) *Chaque fois écoutez bien la fin du verset à deux voix. Quel en est le mot essentiel? Le musicien le met-il en valeur? Comment?*

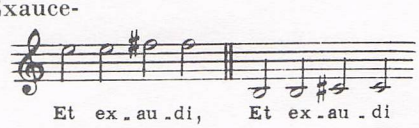
Observez bien les imitations serrées, à la deuxième fois.



③ **Chœur.** Usquequo exaltabitur inimicus meus super me ? Respice et exaudi me, Domine, Deus meus.
Jusques à quand mon adversaire aura-t-il le dessus? Regarde et exauce-moi, Seigneur, mon Dieu.

De nouveau, Lalande serre de très près le texte :

a) l'interrogation révoltée : « Mes ennemis triomphent, que fais-tu, Seigneur ? » Le chœur interroge avec force.

b) la supplication confiante et abandonnée : « Regarde, je ne mens pas. » Le petit chœur implore comme une âme transparente.

c) le cri d'angoisse lancé par tous les malheureux, et multiplié par les entrées successives des voix, d'abord de l'aigu au médium puis du grave à l'aigu, autour d'une même cellule de quatre sons : « Exauce-moi ! »

Immense et bouleversant crescendo.

Pergolèse : *Italie* *1710-1736*

STABAT MATER
Premier verset

Le « Stabat Mater» est un poème religieux du Vendredi Saint, chanté traditionnellement sur une mélodie grégorienne. Il a été composé par le franciscain Jacopone de Todi (mort en 1306). Dès le XV^e^ siècle il fut traité polyphoniquement (Josquin des Prés), puis avec orchestre. Le Stabat Mater de Pergolèse est un des plus beaux.

Le poème comprend 20 versets de trois vers chacun : dans une première partie le poète exprime les douleurs de la Vierge debout devant son fils Jésus en croix. Dans une seconde partie il demande à la Vierge de vivre ses douleurs pour mieux porter la mort du Christ et grandir dans l'amour de son Dieu.

1^er^ *verset :*	Stabat Mater dolorosa	*Debout, la Mère de douleur*
	Juxta crucem lacrimosa	*Se tenait en larmes près de la croix*
	Dum pendebat Filius.	*Où pendait son Fils.*

1° *Introduction d'orchestre :* longue phrase des cordes qui étirent la douleur de la Passion.

2° *Exposition :* Pergolèse commente chaque vers.

a) Stabat Mater dolorosa : à 2 voix, c'est le thème des cordes qui réapparaît.

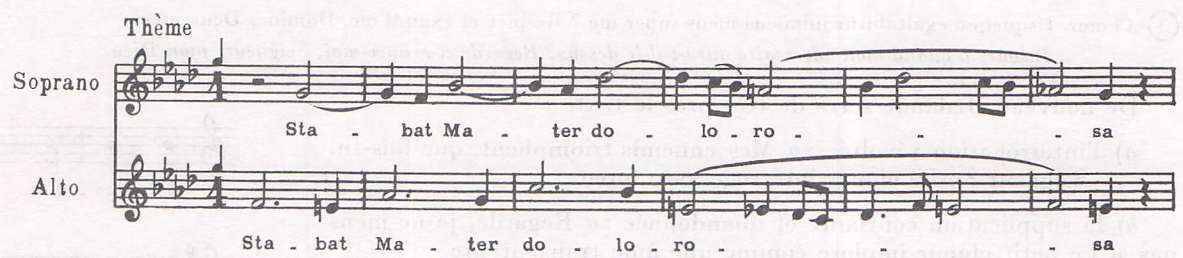
b) Juxta crucem lacrimosa : 2 fois à l'unisson.

c) Dum pendebat Filius : 2 fois à 2 voix ; une première fois comme pour fixer une image, une seconde fois comme une méditation.

3° *Reprise du verset* sur une autre musique, la tension a monté.

4° *Commentaire de certains mots essentiels : dolorosa, lacrimosa* et du dernier vers : *Dum pendebat Filius.*

5° *Conclusion orchestrale.*

L'orchestre accompagne-t-il toujours le chant? Comment se présente cet accompagnement?

L'ORATORIO

Un oratorio est une œuvre dramatique chantée, avec chœurs, solistes et orchestre, généralement sans représentation scénique.

Les sujets peuvent être divers :

Sujets bibliques	Sujets tirés de l'Evangile	Sujets exaltant la nature
Italie : CAVALIERI CARISSIMI		
Allemagne : HAENDEL	BACH (*Oratorio de Noël*)	HAYDN : *Les Saisons*, *La Création.*

I. — *L'ORATORIO EN ITALIE.* — C'est là qu'il apparaît dans « la Congrégation de l'Oratoire » (d'où son nom) vers la fin du XVI^e^ siècle avec Philippe de Néri.

a) CAVALIERI (1550-1602) composa le premier oratorio véritable : « *La Représentation de l'Ame et du Corps* ».

b) CARISSIMI (1603-1674) lui donne ses vraies dimensions. Les récitatifs alternent avec les chœurs, les chants sont expressifs. Il compose des histoires sacrées : *Job*, *Jephté*, *Abraham et Isaac*, *le Jugement de Salomon*, *le Jugement dernier*.

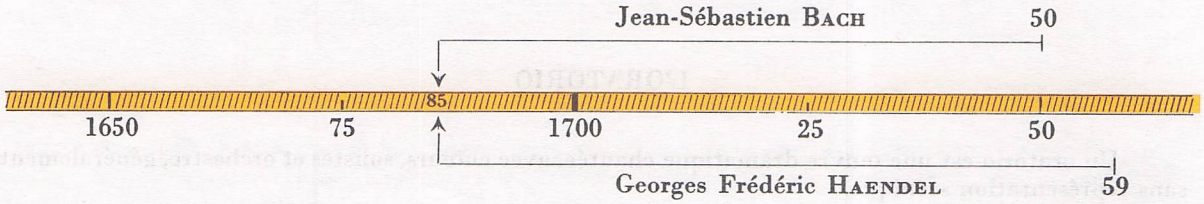
Écoutez JEPHTÉ, de CARISSIMI. Reprendre le commentaire, pages 78, 79 du Livre II.

II. — *L'ORATORIO EN ALLEMAGNE.* — Après SCHÜTZ, contemporain de Carissimi, qui écrivit cantates et oratorios, l'oratorio prend des proportions étonnantes avec deux grands maîtres : HAENDEL et BACH qui bâtissent de vastes fresques sonores demandant parfois plusieurs heures d'exécution (voir page suivante).

III. — *L'ORATORIO EN FRANCE.* — MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1634-1702), élève de Carissimi, essaya d'introduire en France le genre oratorio, mais sans grand succès. Il composa des histoires sacrées : *Le Jugement de Salomon*, *le Reniement de St-Pierre* (1).

(1) Dans le domaine de la musique profane, Charpentier collabora avec Molière après la brouille de celui-ci avec Lully ; il laissa de nombreuses musiques théâtrales.

G.-F. Haendel — J.-S. Bach



Ils sont nés la même année : Haendel, à Halle en Saxe, Bach, à Eisenach en Thuringe } Allemagne.

Haendel voyagea beaucoup et vécut longtemps en Angleterre qui l'adopta et en fit son musicien national. On l'enterra à l'Abbaye de Westminster.

a) La musique de Haendel est toujours vers l'extérieur : elle a la majesté, l'éclat, la pompe qui conviennent aux spectacles brillants. Haendel prolonge avec grandeur Lully.

Écoutez : Water Music, de Haendel.

b) Haendel est un compositeur populaire dont l'art plaît aux foules.

c) Haendel brosse de larges fresques, bien dessinées, claires, aux plans nets.

d) Haendel use de la polyphonie mais la met au service de mélodies claires : c'est déjà l'heure de la mélodie accompagnée, des accords clairs de l'harmonie.

e) Haendel a composé une impressionnante série d'oratorios bibliques qui retracent les principaux événements de l'Ancien Testament :

Joseph et ses frères en Egypte, *Israël en Egypte*, *Josué*, *Jephté*, *Samson*, *Saül*, *Salomon*, *Esther*, *Judas et Macchabée*, etc., que couronne magnifiquement *Le Messie*.

Écoutez : Le Messie, de Haendel
Chœur final

L'œuvre de Haendel est colossale : à côté des oratorios se placent des opéras, des pièces pour orgue, des concertos pour orgue, de nombreuses œuvres religieuses.

Bach demeura en Allemagne. Il passa la moitié de sa vie à Leipzig, comme Cantor de la Cathédrale.

a) La musique de Bach est tout intérieure. Elle livre à tout moment une méditation. Elle prolonge l'atmosphère des chorals austères de la réforme luthérienne. Même dans ses œuvres brillantes, Bach clame une joie toute spirituelle.

Écoutez Magnificat, de Bach, 1er chœur.

b) Bach est le musicien des cœurs préparés. Son message se lève lentement.

c) Bach construit des cathédrales sonores dans lesquelles chaque détail a son importance.

d) Bach demeure fidèle à l'esprit du contrepoint dans lequel les mélodies jaillissent et se superposent. Même dans les chorals (style harmonique) le contrepoint ne perd pas ses droits.

e) Bach a composé quelques grands oratorios : *Oratorio de Noël*, *Oratorio de Pâques*. Mais ses quatre Passions dont deux seulement nous sont connues : *La Passion selon St-Jean* et *La Passion selon St-Matthieu*, sont de véritables drames, le drame par excellence avec ses multiples personnages, dont le Christ, et la foule qui s'exprime par le chœur.

Bach a écrit une grande *Messe en si mineur*.

Haendel : *Allemagne* *1685-1759*

LE MESSIE
Alleluia

« Le Messie» est un vaste oratorio (2 heures 1/2 d'audition). Haendel, qui le composa en 24 jours, y travailla dans la fièvre d'une inspiration sans cesse renouvelée.

« Jour et nuit il travaillait sans relâche, vivant uniquement sous l'empire du ton et du rythme. A mesure que l'œuvre approchait de sa conclusion, son imagination grandissait. Il était devenu prisonnier de lui-même, prisonnier des quatre murs de son bureau ; il s'évertuait sur son clavecin, il chantait, puis assis à sa table de travail, il écrivait, écrivait jusqu'à ce que ses doigts ne lui obéissent plus. Il n'avait jamais subi une pareille frénésie créatrice, jamais auparavant il n'avait autant vécu et lutté avec la musique. » (Stéfan Zweig, son biographe).

La première exécution eut lieu le 13 avril 1742. Ce fut un triomphe. En 1743, le Roi Georges II assista à une autre exécution. Il fut tellement frappé qu'involontairement il se leva aux premières mesures de l'Alleluia ; depuis, il est de tradition en Angleterre d'écouter debout ce chœur.

LE SUJET. L'œuvre comprend trois parties :

1° Les prophètes annoncent la venue du Christ.

a) *Ouverture à la française.*
b) *Air de ténor :* Réjouis-toi mon peuple.
c) *Chœur :* La gloire du Seigneur.
d) *Air de basse :* Le peuple marchait dans les ténèbres.
e) *Chœur :* Un enfant est né parmi nous.
f) *Air de soprano :* Il nourrira son troupeau comme un berger.

2° Souffrance et mort du Christ.

(Scènes principales)

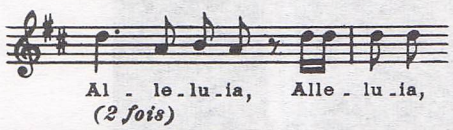
a) *Chœur :* Voici l'Agneau de Dieu.
b) *Air d'alto :* Il a été humilié.
c) *Air de soprano.*
d) *Chœur :* Alleluia (voir ci-dessous).

3° Résurrection du Christ.

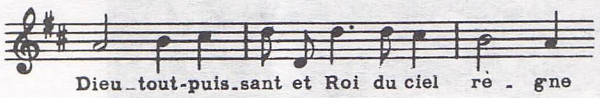
a) *Air de soprano :* Je sais que mon Rédempteur vit.
b) *Chœur final :* Précieux est l'Agneau.
c) *Chœur :* Fugue jubilatoire sur Amen.

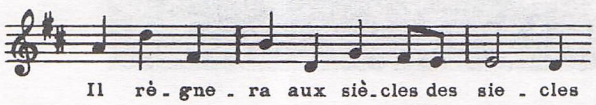
L'ALLELUIA. — Ce chœur termine la seconde partie. En voici les thèmes principaux :

1°



(2 fois)

2° Un thème large et fort, d'abord exposé à l'unisson.

Après une seconde exposition en Ré, ce thème est repris en fugue. Trouvez l'ordre d'entrée des voix.

3° Un thème rythmique et vigoureux.

Trouvez également l'ordre d'entrée des voix pour ce troisième thème.

Puis les thèmes se mêlent, le chœur s'achève sur les Alleluia.

LA CANTATE CIVIQUE EN FRANCE SOUS LA RÉVOLUTION

① Sous la Révolution et jusque vers 1800 de nombreux compositeurs (Gossec, Méhul, Lesueur) écrivirent des œuvres pour chœurs et orchestre appelées *hymnes* et destinées à célébrer de grands événements : La Liberté, l'Etre Suprême, etc. En fait, ces hymnes sont des *Cantates profanes conçues pour le plein air*, avec une masse considérable d'exécutants, tant chanteurs qu'instrumentistes.

Pour la Fête de la Fédération (14 juillet 1790), 12.000 personnes entonnèrent un « Te Deum » de Gossec (300 instruments à vent).

Le 20 septembre 1790 au Champ de Mars, 1.000 instruments jouèrent la « Marche Lugubre » de Gossec. Le 22 septembre à Strasbourg, les cloches accompagnaient « l'Hymne à la Liberté ».

Hymnes principaux.

GOSSEC : *Hymne à la Liberté, Hymne à la Nature, Hymne à l'Etre Suprême.*

ROUGET DE L'ISLE : *Hymne à la Raison.*

CHÉRUBINI : *Hymne à la Fraternité, Hymne Funèbre.*

MÉHUL : *Chant du 25 Messidor.*

② On vit aussi éclore de nombreux chants dont certains sont restés jusqu'à nous :

La Marseillaise (Rouget de l'Isle) qui fut d'abord le « Chant de guerre de l'Armée du Rhin », puis l'air des Marseillais.

Le Chant du Départ (Méhul et André Chénier) exécuté pour la première fois le 14 juillet 1790. Dans ce chant le mot « barrière », remplacé aujourd'hui par carrière : « La victoire en chantant nous ouvre la carrière », désignait la frontière du Nord.

La Carmagnole, Çà ira.

③ La Révolution créa le *Conservatoire National de Musique* pour la formation des professeurs et instrumentistes. Les fêtes de plein air où l'on utilisait de nombreux instruments à vent permirent de faire progresser rapidement la technique de ceux-ci.

Chardin. Les attributs de la musique
(Cliché *Archives Photographiques.*)

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE. — LE LANGAGE MUSICAL

		Pages
PREMIER CYCLE.	— Accord parfait. FA majeur, RÉ mineur. SOL majeur avec sensible	5
DEUXIÈME CYCLE.	— Accords parfaits mineurs. Pentacordes mineurs avec dièses. Tons, demi-tons. Valeurs ternaires	11
TROISIÈME CYCLE.	— Mode majeur de DO. Gamme majeure de DO. La quarte	17
QUATRIÈME CYCLE.	— Mode mineur. Gammes de LA, SOL, MI mineurs. Gammes relatives. Mesures composées	25
CINQUIÈME CYCLE.	— Gammes relatives avec bémols. 7e degré en mineur. SOL mineur. Tétracorde majeur. Gamme de SI♭ majeur	31
SIXIÈME CYCLE.	— La sus-tonique. Quinte sur dominante. Accords de tonique et dominante. Les doubles croches	39
SEPTIÈME CYCLE.	— MI ♭ majeur. DO mineur. Mineur naturel, harmonique, mélodique. La blanche comme unité de temps	45
HUITIÈME CYCLE.	— LA♭ majeur. FA mineur. Triolet, duolet. Accord de dominante	51
	Tableau récapitulatif pour l'étude des tonalités	57

DEUXIÈME PARTIE. — LA MUSIQUE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Musique instrumentale et musique dramatique	60
La suite instrumentale. Les danses	62
Le Rondo avant et après 1750	68
Le Menuet, origine et évolution	75
Le Canon. Diverses formes d'imitation. Canons chantés	80
La Fugue. Exposition, développement, strette. « *L'Art de la Fugue* »	85
La Sonate. La Symphonie	93
Le Concerto. Caractéristiques. Le Concerto grosso	104
En marge du Concerto : soyez des auditeurs actifs	107
L'Ouverture. A la française. A l'italienne	112
L'Opéra aux XVIIe et XVIIIe siècles	117
Les débuts de l'Opéra	118
L'Opéra en Italie	120
L'Opéra en France	122
L'Opéra en Angleterre et dans les pays germaniques	130
La Cantate. En Allemagne, en France, en Italie	132
L'Oratorio	137
La Cantate Civique en France sous la Révolution	140

TABLE DES CHANTS

	Pages
Le Jean de Schnœkelok	6
Ning-Nang (canon)	6
ARCADELT. — Margot, labourez les vignes	10
Les Marins de Groix (*Nous étions deux*)	12
CLAUDE ET VINTENBERG. — Chanson de zizou	16
Les trois fendeurs	18
Noël auxois (*Où t'en vas-tu donc si vite*)	20
WACHSMANN. — Lève-toi (canon)	20
Mon beau sapin	22
Nous étions trois bergerettes	24
Mon père a fait bâtir maison	26
Les prisonniers de Nantes	27
J'entends ma Lisette	30
MÉHUL. — Prière des Hébreux	32
L'Guignolot d'Saint Lazot	34
Beaux yeux (canon)	34
L'Automne	34
M'en revenant de noces	36
Les p'tit's manières	40
A Saint-Malo	41
SCHUBERT. — Berceuse	44
Old Black Joe (*Ils ne sont plus*)	46
BACH. — Choral (*Retentit partout ta gloire*)	47
Entends-tu de l'alouette (canon)	47
HÉROLD. — Air du meunier	50
CARL ORFF. — Carmina Burana	50
La Dame au miroir (*Dedans Paris*)	52
Berceuse lorraine	54
PRAETORIUS. — Viva la musica	56
SPITTA. — L'Appel (canon)	56
Chante coucou (canon)	82
MELCHIOR FRANCK. — Da pacem (canon)	82
LULLY. — Menuet du Bourgeois Gentilhomme	124

TABLE DES DISQUES COMMENTÉS

	Pages
J.-S. BACH. — 2e Suite pour orchestre, en SI mineur	64
RAMEAU. — Gavotte de la Suite en LA	66
PURCELL. — Chaconne du « Roi Arthur »	67
RAMEAU. — Suites pour clavecin	70
MOZART. — Petite musique de nuit	72
HAYDN. — Menuet de la Symphonie « La Reine »	78
J.-S. BACH. — L'art de la fugue, contrepoint VII	88
BEETHOVEN. — 1er Mouvement de la 5e Symphonie	98
CORELLI. — Concerto grosso en SOL mineur no 8	108
J.-M. LECLAIR. — Concerto en LA majeur, 1er Mouvement	110
VIVALDI. — Concerto en FA mineur, 2e Mouvement	111
HAYDN. — Concerto pour trompette, en MI bémol, 3e Mouvement	111
MONTEVERDI. — Lamento d'Ariane	119
MOZART. — Don Juan, Acte I, scène 1	131
LALANDE. — Motet « Usquequo Domine »	135
PERGOLÈSE. — Stabat Mater, 1er verset	136
HAENDEL. — Le Messie. Alleluia	139

INDEX ALPHABÉTIQUE

Pages

Abraham et Isaac 137
Actus Tragicus 132
ADAM DE LA HALLE 74
Alceste 127
Allemande 63
Amphiparnasse 118
ANDRIEU (Jean-François d') .. 66
Antécédent 80
Aria da capo 121
Arianna 119
Armide 125
Art de la fugue 87

BACH (Jean-Chrétien) ... 101, 102
BACH (Jean-Sébastien) .. 60, 64, 69, 87, 90, 113, 132, 137, 138
BACH (Karl-Philippe) ... 100, 102
Beati omnes 133
BEETHOVEN 60, 69, 90, 96, 98
Bel canto 120
BERLIOZ 98
Boréades (Les) 126
Bourrée 63, 65
BRITTEN 130
BUXTEHUDE 60, 90, 132
BYRD 90

CACCINI 121
Cadence 105
Callirrhoé 123
CAMPRA 123, 133
CARISSIMI 60, 137
Castor et Pollux 70, 126
CAVALIERI 60, 121, 137
CAVALLI 121
Chaconne 63, 67
Chant du Départ 140
CHARLES D'ORLÉANS 74
CHARPENTIER (M.-A.) 61, 137
CHERUBINI 140
CHOPIN 98
CIMAROSA 61
Circé 118
Conséquent 80
CORELLI 100, 108
Così fan tutte 130
COTTI 134

Pages

COUPERIN 60, 62, 90
Courante 63
Couronnement de Poppée (Le) .. 119
Création (La) 78, 137

Danceries 76
Dardanus 126
DAUDET (A.) 74
DEBUSSY (Cl.) 74
De Profundis 133
DESTOUCHES (A. C.). 123
Didon et Enée 67, 113, 130
Don Juan 76, 78, 113, 130, 131
Double 63
DU MONT (H.) 133
Duolet 54

Eléments (Les) 123
Enlèvement au sérail 130
Esther 138
Euridice 118
Europe galante 123

Fidelio 98
Flûte enchantée 78, 130
Forlane 63
FRANCK (César) 84, 90
FRESCOBALDI 90
FROHBERGER 90

Gaillarde 63
Gavotte 63
GERVAISE (Claude) 76
Gigue 63
GILLES DE BINCHOIS 74
GLUCK 60, 125, 127, 128
GOSSEC 101, 140
Guerre des Bouffons 126

HAENDEL 60, 113, 137, 138
HAYDN 60, 69, 78, 96, 137
Hippolyte et Aricie 70, 126
Hymnes de la Révolution 140

Idoménée 113, 130
Indes Galantes (Les) 70, 126
Iphigénie en Aulide 127
Iphigénie en Tauride 127
Israël en Egypte 138
Issé 123

Pages

Jephté 137, 138
Job 137
Joseph et ses frères 138
Josué 138
Judas et Macchabée 138
Jugement dernier (Le) 137
Jugement de Salomon (Le) 137

LALANDE 61, 133, 134
LAMBERT DE BEAULIEU 118
LECLAIR (J.-M.) 110
LESUEUR 140
LULLY 60, 74, 76, 103, 112, 115, 122, 125, 128, 133

Magnificat 132
Marseillaise (La) 140
MÉHUL 140
Menuet 63, 72, 75
Messe en SI mineur 138
Messie (Le) 139
Miserere 133
MONTEVERDI . 60, 112, 114, 118, 134
Motet 133
MOZART 60, 69, 72, 76, 78 90, 96, 98, 101, 113, 130
Musette 63

Noces de Figaro (Les) 78

Obéron 113
Opera-buffa 120, 121, 126
Opera-seria 121, 126
Oratorio de Noël 138
Oratorio de Pâques 138
Orfeo 114, 118, 119
Orphée 127

PAESIELLO 121
Panis Angelicus 84
Paradis d'amour (Le) 118
Passacaille 63
Passepied 63
Passion (La) 138
Pavane 63
Pentacorde 13
PERGOLÈSE 121, 126, 134, 136
PERI 118, 121
Phaëton 115
PICCINI 61, 127

	Pages
Polonaise	63, 65
Princesse de Navarre (*La*)	126
PUCCINI	127
PURCELL	60, 67, 113, 130
Quarte	22
Quatre saisons (*Les*)	111
QUINAULT	115
RAMEAU	60, 66, 69, 70 74, 76, 113, 126, 128
Reniement de saint Pierre (*Le*)	137
Réponse	85
Représentation de l'âme (*La*)	137
Retour d'Ulysse (*Le*)	119
Ricercare	90
Roi Arthur (*Le*)	67, 130
Roland	127
Rondeau	65, 68
Rondel	74
Rondo	68, 72
ROUGET DE L'ISLE	140
SAINT-GILLES	74
Saisons (*Les*)	78, 137
SALMON (Jacques)	118
Salomon	138
SAMMARTINI	101, 102
Samson	138
Sarabande	63, 65
Saül	138
SCARLATTI (Alexandre)	61, 121, 134
SCARLATTI (Domenico)	100
Scherzo	76
SCHUMANN	98
SCHÜTZ	60, 132
Sept Paroles (*Les*)	132
Servante Maîtresse (*La*)	121
Stabat Mater	136
STAMITZ	101, 103
STRADELLA	121
STRAVINSKY	62
Strette	85
Suite	62
Sujet	85
Tambourin	63
Te Deum	133
Tétracorde	35
TITELOUZE	91
Toccata	100
Tosca (*La*)	127
Trio (du menuet)	75, 76
Triolet (poème)	74
Triolet (musique)	54
Triton	23
VECCHI	118
Vêpres (*Les*)	134
Vie de Bohême (*La*)	127
VINCI	121
VIVALDI	60, 69, 108
WAGNER	98, 112, 114
WEBER	113
Zoroastre	126

I.S.B.N. 2-85868-003-5

© 1964 by Éditions Van de Velde, Tours.
Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

Toute reproduction, même partielle, est interdite.
Une copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, photographie, micro-film, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire.

IMPRIMERIE TARDY. BOURGES
D. L. 3e trim. 1965 - 50685/217 (4473)
Imprimé en France

ÉDITIONS VAN DE VELDE

Des méthodes pour :

le piano

Méthode Rose : *1re, 2e et 3e année de piano.*
Le Déliateur : *Cours gradué de mécanisme pianistique.*
Sonatines graduées : *Volume 1, très facile. Volume 2, facile.*
Piano, jazz, blues and Co : *Volume 1, très facile. Volumes 2, 3 et 4 faciles.*
Piano, jazz, blues and Co : *Pièces faciles pour 4 mains.*
Invitation à l'improvisation
Le piano à portée de mains

le violon

Le Petit Paganini : *1re, 2e et 3e année de violon.*

la flûte

Flûtabec *de Ernest Van de Velde.*
La flûte à bec et l'éducation sensorielle *de M. A. Le Galloudec.*
Falado *de Michel Lepesant - Solfège par la flûte - Livre élève et maître.*
Jeux de flûte *de M. Lepesant.*
Monsieur Flute *de D. Gregory.*

le solfège

Solfège populaire : *Volume 1 : clé de sol - Volume 2 : clé de fa.*
Méthode rythmique ABC : *Volume 1, très facile - Volume 2, facile.*

l'histoire de la musique

La Musique *de Jacques Chailley.*
L'histoire de la musique en bandes dessinées *en 1 volume de B. Deyries, D. Lemery et M. Sadler.*
La Musique enchantée *de E. Collini et G. Corretti.*
Petite Histoire illustrée des Instruments de Musique *de Tony Goffe.*

des livres :

guides pratiques

Le guide pratique du piano *de Daniel Magne.*
Le guide pratique du chant choral *de Marcel Corneloup.*
Le guide du synthétiseur *de Guy-Philippe Ayer.*

technique et musicologie

L'art du piano *d'Heinrich Neuhaus.*
De la musique à la musicologie *de Jacques Chailley.*
Musique, langage vivant *de Sabine Bérard.*
La Chanson à la Renaissance *de Jean-Michel Vaccaro.*
L'Homme et le piano *de Monique Deschaussées.*
Le violon intérieur *de Dominique Hoppenot.*
Le livre de la flûtabec *de K. Wollitz.*
L'Art de la Fugue *de Gustav Leonhardt.*
Le langage du clavecin *de A.-G. Dechaume.*

essais et bibliographies

Le Vlac, approche lyrique du chant napolitain *de Dominique Bourlet.*
Gershwin - Chronique de Broadway *d'Alain Lacombe.*
Mademoiselle - Entretiens avec Nadia Boulanger *de Bruno Monsaingeon.*
Scarbo - le Roman de Samson François *de Jérôme Spycket.*

livres d'art

L'Ymagier d'Erik Satie *d'Ornella Volta.*
Le grand livre du piano *de Dominique Gill.*
Les Musichiens *de Peter Westenholz.*
Le grand livre du violon *de Dominique Gill.*

partitions :

Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven *par Igor Markevitch. 9 volumes.*

Tous ces ouvrages sont disponibles chez les marchands de musique

Catalogue sur demande aux

Éditions Van de Velde, La Petite Plaine, Fondettes 37230 Luynes, France

Ventes comptant : PARIS - 12, rue Jacob, 75006 PARIS - Tél. (1) 43-25-93-43

I.S.B.N. 2-85868-003-5

imprimé en France

IMPRIMERIE TARDY QUERCY